ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEN BEIBLÄTTERN

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT

NEUE FOLGE

ZWANZIGSTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1909

Inhalt des zwanzigsten Jahrgangs

Kunstbeilagen

STIFTERBILD AUS DEM GENTER ALTAR. RADIERUNG VON PETER HALM

DIE GRÄFLICH SCHALL-RIAUCOURSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN SCHLOSS GAUSSIG

Von Hans Naumann in Dresden

Die systematischen staatlichen Inventaraufnahmen von altem Kunstbesitz können gelegentlich auch heute noch zu den angenehmsten Überraschungen führen. So fand sich vor kurzem bei der Bearbeitung des Bautzener Kreises in Schloß Gaußig bei Seitschen eine ganze Gemäldesammlung, die bisher noch unbekannt geblieben war. Sie ist Fideikommißgut der gräflich Schall-Riaucourschen Familie[1]) und gehört zu den wertvollsten und reichhaltigsten kleinen Galerien, die sich als dauernder Familienbesitz in Sachsen erhalten haben.

Wann die Sammlung zusammengebracht worden ist, läßt sich mit Sicherheit leider nicht mehr feststellen, doch darf man, da Werke der verschiedensten niederrheinischen Künstler ihren Hauptbestand ausmachen, daran erinnern, daß die Schallsche Familie ihren Ursprung im Kölner Lande nimmt. Auf die gleiche Gegend, das weitere niederrheinische Gebiet, weist zudem auch die bemerkenswerte Kupferstichsammlung von Schloß Gaußig hin, die neben späten Italienern besonders gut mit niederländischen Stichen des 17. Jahrhunderts versehen ist. So findet sich unter anderem Adrian von Ostade hervorragend vertreten. Nebenher verdient eine sehr vollständige Vereinigung der Stiche Jacques Callots und seiner umfänglichen Schule Beachtung.

Schon diese Hinweise dürften es bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich machen, daß die Sammlung in Verbindung mit dem merkwürdigsten Gliede der Schallschen Familie zu bringen sei, dem bekannten Jesuitenpater Johann Adam Schall von Bell, der 1591 zu Köln geboren wurde und 1666 als Großmandarin in Peking starb. Dieser Adam Schall lebte jahrelang am Hofe Suntschis, des ersten Kaisers der Mandschudynastie, als Missionar, zugleich aber war er als kaiserlicher Mathematiker und Astronom tätig. Welchen Einfluß er ausübte, läßt die Tatsache erkennen, daß der chinesische Kalender ihm seine heutige Form verdankt. Erst vor kurzem lenkte sich die allgemeinere Aufmerksamkeit auf diesen vielseitigen Mann, als nach den Chinawirren die berühmten astronomischen Instrumente der Pekinger Sternwarte nach Potsdam übergeführt wurden. Diese künstlerisch hochbedeutenden Arbeiten sind unter Schalls Aufsicht und nach seinen Angaben angefertigt worden. Den Kunstsinn, den er schon hier betätigt — wir werden weiterer Zeugnisse später noch zu gedenken haben —, bestätigen auch einige seiner Porträts, die in Gaußig aufbewahrt werden. Deren eines zeigt ihn in Lebensgröße in der Tracht eines Großmandarins, mit dem silbergestickten Reiher auf der Brust, wie er vor dem Throne stehend, dem Kaiser eine Landkarte erklärt. Zwar hat eben dieses Gemälde fast mehr kulturgeschichtlichen als künstlerischen Wert, doch scheint es bedeutsam, daß es die Hand eines Niederländers zeigt.

Abb. 1. Mabuse — Christus an der Säule

In der geistigen Atmosphäre Adam Schalls hat also wohl unsere Sammlung ihre Hauptgestalt erhalten. Nach dem Jahre 1670 scheint Galerie, wie auch Kupferstichkabinett nicht mehr als sehr gelegentlich eine Vermehrung erfahren zu haben.

Als frühester nun der Maler ist *Jan Gossaert* mit einer kleinen Kostbarkeit vertreten, einem Werke seiner reifsten Zeit: Christus an der Säule sitzend (Abb. 1).

1) Ich möchte auch hier nicht versäumen, dem jetzigen Besitzer, Herrn Adam Grafen Schall-Riaucour für die Liebenswürdigkeit zu danken, mit der er mir seine Schätze zugängig machte.

Abb. 2. Barthel Sprangers Fußoperation an einem Satyr

Auf Holz gemalt und von den Maßen H. 0,253, B. 0,18 trägt es die volle Bezeichnung IOANNES MALBODIVS · PINGEB · 1527 ·, entstand also im selben Jahre wie die beiden Münchner Bilder »Maria mit dem Kinde« und »Danaë«. Was unser Bild gegen jene Werke besonders ansprechend macht, ist die bei Mabuse ungewöhnliche Zurückhaltung im Gebrauch architektonischer Renaissance-Formen. Hier ist der Vorgang wirklich einmal die Hauptsache geblieben, während sonst die nur zu gut studierten italienischen Bauten seinen Darstellungen ihren tieferen Sinn nehmen. Im Hintergrunde zeigt sich einzig ein einfaches Triumphtor mit Säulen, deren charakteristische Volutenkapitelle völlig gleich auf dem Münchner Danaëbilde wiederkehren. Wie nahe dieses Werk unserer Tafel steht, besagt auch die Haltung Christi. Besonders in der Stellung der Beine entspricht sie merkwürdig der Figur der Danaë des gleichen Jahres, ein eigentümliches Beispiel der unbedenklich assoziierenden Phantasie des Künstlers. Dieser Akt Christi ist in seiner Zeichnung nicht eben einwandfrei. Gegen den schlanken Leib scheint der Brustkorb übertrieben, der Rücken zeigt wenig straffe Formen und der Hals wirkt übermäßig breit. Der große Reiz des Bildchens liegt in einer zartesten Durchführung. Nur die feinsten Haarpinsel fanden Verwendung. Überraschend ist die hohe Vornehmheit, der Wohllaut und die Durchsicht der Farben. Im Halbdunkel der Kahlkopf trägt einen graublauen Rock, auf dem die Hand einen Turban hält, reichpurpurn, ein Weniges nach Braun gebrochen. Der Mann daneben führt auf seiner leuchtendroten Haube eine braune Feder. Dazu schickt sich prächtig das reichtönige Braun der Gesichter. Christi Lendentuch hat die porzellanene Durchsicht van der Werffscher Stoffe. Der Marmorblock, wie die Fußplatte goldgelb und weiß, schimmert und flimmert von goldbraunem Geäder. Trotz seines kleinen Formates ist das Bild den Hauptwerken des Meisters zuzuzählen. Bisher kannte man eine größere Kopie der Christusfigur. Sie war als Kopie bereits erkannt und wurde vor kurzem aus den Beständen der Dresdner Galerie an die Akademie der bildenden Künste zu Dresden abgegeben.

Den klassizistischen Spuren Mabuses folgt ein Gemälde, das bisher in Gaußig den Namen des Joachim Uitenwael trug, »Die Fußoperation an einem Satyr« (Abb. 2). In Wirklichkeit handelt es sich hier um ein hervorragendes Stück der nicht eben häufigen Werke des Antwerpeners *Barthel Sprangers*. Meine Umtaufe rechtfertigt sich einwandfrei durch das nebenher abgebildete Blatt (Abb. 3), einen Nachstich des Joanes Muller, der links unten die Bezeichnung trägt: B. Sprangers Ant[ius]inuen. Joan. Muller sculps. Zwar wird man sofort einiger Unterschiede zwischen Bild und Abbild gewahr werden, aber es ist ja eine bekannte Tatsache, daß die Nachstecher, und unter ihnen besonders der fruchtbare Muller, sich selten peinlich genau an ihre Vorbilder hielten. Im Stiche erscheint die Darstellung oben und rechts seitwärts je um 10 mm beschnitten. Alle Figuren sind, von der unwillkürlichen Vergrößerung abgesehen, ziemlich getreu kopiert. Nur der Weinlaubkranz des Satyrknaben ist weggelassen. In der Landschaft dagegen vermochte es Muller nicht, die starken Dunkelheiten des Gemäldes wiederzugeben. So hat er an Stelle der Höhle den Ausblick auf eine Waldwiese eröffnet, auf der man als Zugabe schwache Figuren von Satyrn sieht. Wo rechts im Bilde der Fels endet, ist im Nachstich statt der freien Luft der Felsen fortgeführt. Überall, wo die Vorlage zu Zweifeln Anlaß bot, verließ den Stecher die Phantasie, und so erreicht er nicht entfernt die eindrucksvolle Charakteristik der Tafel. Die Qualität der zarten Malerei ist bedeutend. Sprangers modelliert kräftig nach italienischer Weise und beherrscht seine Akte aufs geschickteste in Licht und Schatten, wennschon er seine Farben etwas gläsern und schematisch wählt. So gibt er die Männer typisch braunrot, die flachsblonde junge Frau aber frisch rosa. Als Aktmaler erscheint er unwillkürlich als ein zweiter Goes (vgl. dessen Adam und Eva). Ihre Weise, die Körperlichkeit zu empfinden, ist nahezu gleich.

Abb. 3. Joanes Muller Nachstich nach B. Sprangers

Entzückend durch seine germanische Fabulierlust berührt das Gemälde, das die Abbildung 4 bringt. Es geht auf den absonderlichsten und phantasievollsten Künstler der vlämischen Malerei, *Pieter Brueghel* den Älteren zurück. Freilich stammt diese Anbetung der Weisen nicht von seiner Hand, wie die Schreibweise des Namens in der unteren linken Ecke: BREVGHEL besagt. Das Original, das sich einer außergewöhnlichen Beliebtheit erfreut haben muß, ist verschollen, doch haben sich nicht weniger als zehn Kopien von Zeitgenossen erhalten in Prag, Petersburg, Breslau, Hermannstadt, Paris, Brüssel, Antwerpen und Amsterdam. Unser Exemplar kommt als elftes dazu. Das Original muß von Brueghel um das Jahr 1564 gemalt worden sein, nicht lange vor seinem Tode. Denn in dieser Zeit liebt er es, besonders weite, reichbelebte Winterlandschaften mit vielen kleinen Figuren darzustellen, Dorfplätze und zugefrorene Weiher. Die 1564 datierte »Volkszählung in Bethlehem«, die im alten Brüsseler Museum aufbewahrt wird, zeigt eine ganze Reihe der Merkmale unserer Darstellung, so die dunklen Stufengiebel der Häuser, die auf dem Eise mit zwei Stöcken schlittelnden Kinder und einzelne Soldatenfiguren. Besonders auffällig ist dort ganz übereinstimmend der Schwerpunkt der Handlung an die äußerste linke Bildkante verlegt, wodurch eine höchst wirksame dramatische Note in die Darstellung kommt. Dieselbe ziehende Bewegung findet sich auch auf einem der späten Wiener Bilder, der Winterlandschaft mit Jägern.

In Anbetracht des kühlen Tones der Malerei und ihrer ungewöhnlichen Farbenfrische möchte ich in dem Gaußiger Exemplar die Hand Jan Breughels des Älteren erkennen, der ja in seiner ersten Zeit öfters auf Werke seines frühverstorbenen Vaters zurückgreift. Die geduckte Haltung der Figuren, der sonderbar verschrobene Ausdruck ihrer Gesichter mag auf dessen Original kaum viel vollkommener gelautet haben. Bemerkenswert scheint übrigens, daß die grellroten Decken der hochbeladenen Maultiere als Wappen schwarze Doppeladler tragen.

Auch aus der späteren Zeit, da Jan Breughel sich schon in Italien aufgehalten hatte, hat sich in Gaußig ein bezeichnendes Werk erhalten. Ursprünglich soll es zu einer Folge von vier Darstellungen der Jahreszeiten gehört haben. Hier haben wir den »Herbst« (Holz, H. 0,60, B. 1,05). Vor einer sanften Hügellandschaft von großer Ferne erhebt sich seitwärts zur Rechten ein hoher Wald. Daraus hervor treten auf eine schwellende Waldwiese Diana mit dem Jagdspieß und einem Hasen, Pomona mit einem fruchtbeladenen Füllhorn und der halbnackte Bacchus. Die Figuren sind nur klein und der wundervollen

Abb. 4. Jan Breughel d. Ä. nach P. Brueghel d. Ä. Anbetung der Weisen

Landschaft ruhig untergeordnet, die in dem zarten Blau des Himmels und dem großzügig und klug verteilten Baumbestand vieles vorwegnimmt, was später Claude Lorrain und François Millet in ihren heroischen Landschaften gebracht haben.

Das unbedingt wertvollste Kunstwerk von Gaußig bereichert aufs willkommenste das reizvolle Bild, das wir uns von der frühesten malerischen Tätigkeit *Rembrandts* machen können. Es ist das zwar kleine, aber meisterhafte Halbbildnis einer alten Frau (Abb. 5). Wie bei allen frühen Werken des Meisters dient als Malgrund Holz, das Täfelchen mißt 0,25 m in der Höhe, 0,20 m in der Breite.

Rembrandts Erstlingsporträts, und darunter dies Bild besonders, zeichnen sich trotz der noch unausgereiften Maltechnik, insgesamt durch eine tiefgehende psychologische Charakteristik aus, wie sie den späteren Bildnissen manchmal mangelt.

Die Alte sitzt vor einer warmgelbgrauen Wand. Sie hält ein kleines aufgeschlagenes Buch in den Händen und sieht mit Spannung aus dem Bilde. Um ihren Kopf schlingt sich phantastisch über eine schwarze wollige Mütze ein fein in Blau und Weiß gemustertes türkisches Band, das vorn durch eine kleine goldene Rosette mit Perlen und einem Rubin an der Mütze festgehalten wird. Der graubraune Pelzrock, in zarten Lichtern ganz unschematisch behandelt, läßt gerade noch ein wenig die grauviolette, goldbordierte Jacke sehen. Darüber das gefältelte Hemd zeigt die weiße Farbe dick und saftig aufgetragen. Überhaupt sind alle lichten Stellen pastos und erst später aufgesetzt. Darin deutet sich ja von Anbeginn die phantasievolle Anschauungsweise an, in der Rembrandt seine Figuren gleichsam aus dem Dunkel hervorholt. Buch und Hände liegen ganz im Schatten. Noch gelingt es dem Meister nicht recht, wirkliche Körperrundung in diesem Dunkel zu geben, ist doch die farbige Dunkelheit weitaus schwerer zu meistern als das Licht. Das durchfurchte Frauenantlitz von sattbrauner Färbung zeigt stellenweise die wächserne Durchsicht, wie sie alte Gesichter oft annehmen. Der schmale Mund, der in ein reiches Spiel sprechender Falten und Fältchen ausläuft, ist alt, blaß und violett. Wie wenig Rembrandt schon in den besten Stunden seiner Jugend auf die verharrende plastische Rundung, lieber vielmehr auf die schnelle

ABB. 5. REMBRANDT

BRUSTBILD DER MUTTER MIT DEM BUCH

GRÄFLICH SCHALL-RIAUCOURSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN SCHLOSS GAUSSIG

Lichtbewegung des Augenblicks ausgeht, sieht man an der leisen Behandlung der Augen und ihrer Brauen. Indem sein Pinsel diesen kaum sichtbaren Hauch hinwarf, dachte Rembrandt nicht an die Struktur des Auges, er empfand auf seiner feuchten Farbfläche den mütterlichen Reiz dieses zuwartenden Blickes, der dem Streben des werdenden Künstlers so freundlich zuschaute. So ist auch in die Bewegung der Greisin viel von der selbstinteressierten Geduld des Modells hinübergerettet. Man hat die Empfindung, als sitze sie gern still und unbeweglich, um nur nicht Laune und Fähigkeiten des jungen Malers zu schwer zu prüfen. — Und das ist nur begreiflich, denn unser Bild bringt einen schönen Beitrag zu dem liebevollen Kapitel: Künstlermutter. Die alte Frau ist Rembrandts Mutter. Wie Vater und Geschwister, gab sie oft in seiner Jugend sein williges Modell ab. Dies Bild ist in dem vollen weichen Gesamtton, der wunderbar beseelten Zeichnung wohl das schönste ihrer gemalten Bildnisse. Gegen das kleine Brustbild ohne Hände, im Besitz von Dr. Bredius, Haag (Bode, Rembrandt, Nr. 19), das etwa 1628 entstanden ist, scheint sie noch gealtert. Dort blickt sie auch nicht so gespannt, doch trägt sie um die schwarze Wollmütze die gleiche türkische Binde und neben Pelzbesatz und Hemdkrause fehlt selbst der Stirnschmuck mit dem Rubin nicht. Am ähnlichsten scheint sich unser Kopf in dem der Prophetin Hanna auf dem kleinen Bilde der Sammlung Weber, der Darstellung im Tempel, wiederzufinden. Daß diese Hanna Rembrandts Mutter sei, wird durchaus glaubhaft, wenn wir uns erinnern, daß schon die frühe Oldenburger Tafel sie als Hanna verkleidet bringt. Die Malweise, kurzgestupfte Pinselstriche, findet sich am übereinstimmendsten auf dem Gothaer Selbstporträt von 1629. Dies Jahr oder das folgende 1630 dürfte denn auch als Entstehungsjahr des Gaußiger Bildes anzusprechen sein. Eine Eigentümlichkeit spricht noch dafür: In seinen sämtlichen frühen Porträts läßt Rembrandt das Licht von links einfallen, und den Hintergrund bildet gleichmäßig ein weiches Grau. Fast darf man vermuten, er malte seine Modelle stets am selben Fleck seines Zimmers, so gleichförmig erscheint die Lichtquelle. Da alle diese Porträts nur seine Angehörigen darstellen oder doch nahe Bekannte, aber *keine* Auftraggeber, so leuchtet es ein, er malte sie nicht beim Meister, sondern zu Hause. Und naturgemäß, diese Eigentümlichkeit verschwindet in der Zeit nach 1631, da er seine Vaterstadt Leiden verläßt, um nur gelegentlich nach Hause zurückzukehren. Dem autodidaktischen Eifer dieser frühen Porträts, der da nahm, wo er sogleich fand und verstand, dankt Rembrandt seine endliche Meisterschaft.

Ein weiteres gutes Frauenbildnis (Abb. 6) trägt zwar den Namen Rembrandts und galt bisher in Gaußig als Werk seiner Hand. Allein schon die auffallend dünne, lasierende Malweise könnte bezeugen, daß es sich höchstens um eine Kopie eines seiner verlorenen Porträts handelt. Noch sicherer verrät es die zweifellos ursprüngliche Inschrift, die sich in der oberen rechten Bildecke findet: P. Rembrant pinx. Rembrandt schrieb seinen Namen bekanntlich stets mit dt, und den zweiten Vornamen P(aul) gab ihm, wohl in Verwechslung mit Rubens, erst eine spätere Zeit. Immerhin steht ihm das Werk sehr nahe und könnte recht wohl auf ein Original seiner Hand zurückgehen. In vieler Beziehung erinnert der etwas gewöhnliche Gesichtstyp sogar an die Züge von Rembrandts Gattin Saskia.

Die junge Frau in locker abfließendem, halblangem Goldhaar trägt tropfenförmige Perlen in den Ohren und um den vollen elfenbeinfarbenen Hals eine gelbliche Doppelkette großer, runder Perlen. Am Brustausschnitt zeigt ihr lederbraunes Kleid breit andeutend Goldbesatz, so prächtig funkelnd und pastos, wie ihn Rembrandt von jeher liebte, dazu einen dünnen, zweigeteilten Flor von weißer Farbe. Die munteren korallenroten Lippen wären für Rembrandt selbst zu farbig. Im ganzen kennzeichnet das Gemälde ein durchsichtiger gelber Ton. Es ist auf Holz gemalt und ist 0,30 m breit, 0,38 m hoch.

Aus der Schule des Frans Hals folgen zwei kleine Bildnisse, eines Herrn und einer Dame (Leinwand, H. 0,40, B. 0,32). Es sind Werke des *Jan Verspronk*, die in idealer Weise vor Augen führen, wie sich die flotte Handschrift des großen Haarlemer Meisters schulmäßig diszipliniert ausnimmt. So wie etwa heute Leo Samberger jeden ausgeführten Hintergrund verschmäht und nichts erstrebt als die scharfe Charakteristik der Gesichtszüge, ebenso begnügt sich Verspronk mit wenigen raffinierten Pinselstrichen, auf einem kaltgrauen Grunde die auffallenden Merkmale des Individuums skizzenhaft wiederzugeben. Alle Gewandung hält sich gänzlich als Untermalung, dabei ist die Farbenskala sehr klein und wenig differenziert: gebrannte Erde, viel Kremserweiß, Neapelgelb, Mumie und etwas Zinnober. Die Tracht der Zeit verlangt wenig, Schwarz für die bürgerliche Kleidung und Weiß für die großen Spitzenkragen. Die Dargestellten haben beide keinen einzigen Zug, der sie über das Übliche hervorhöbe. Verspronk, dessen Technik wohl am besten durch das Wort »akademisch« gekennzeichnet wird, hat nicht versucht, seinen Auftraggebern irgendwelche Bedeutung zu verleihen. Beide sind noch jung. Sie blickt nach rechts. Ihr ziemlich langer Hals ist von jeder Umhüllung frei, ihr Haar, halblang und von dunklem Blond, umgibt voll den runden Kopf. Der Gatte ist fast in Vorderansicht gegeben, er ist wie die Frau schwarz gekleidet und trägt einen weißen Radkragen.

Dem Haarlemer Kreise gehört weiterhin ein Satyrbild des *Salomon de Bray* zu. Haarlem hat fast durchgehends Künstler hervorgebracht von stattlichem, manchmal fast grobem Naturell. Unser Bild mag dies bestätigen. Die Darstellung bringt dies: Aus einem Sumpfe zur Linken flieht, hoch die Arme in die Luft geworfen, eine handfeste Nymphe von fast megärenhaftem Äußeren. Ein brauner, bocksbeiniger Satyr drängt sich dicht an sie heran und strebt dem schwarzen, sumpfigen Gewässer zu. Dort suchen sich weitere zwei Nymphen zu verbergen. Die eine liegt mit verschränkten Armen, nach vorn gerichtet auf dem

ABB. 6. SCHULE REMBRANDTS

BRUSTBILD EINER DAME MIT PERLENSCHMUCK

GRÄFLICH SCHALL-RIAUCOURSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN SCHLOSS GAUSSIG

Abb. 7. Isaak van Ostade Kneipenszene

Bauche, die zweite, fast im Halbdunkel verschwindend, kauert sich über sie. Am Wasser stehen Weiden. Rechts erhebt sich ein hoher Steinhügel. Am mattblauen Himmel hängen schwere Wolken, die gelblichrosaes Licht beleuchtet. Bray malt sehr braun und trotz sehr zeitgemäßer Zeichnung etwas altertümlich. Alle Formen sind mit großem Interesse festgehalten, und wenn man die hier gezeigten Ideale auch nicht eben billigen möchte, so muß man gleichwohl die natürliche Folgerichtigkeit dieser geistigen Richtung bewundernd anerkennen.

Von *Salomon Ruysdael* mag, wenn sie auch die Kenntnis von seiner Entwickelung nicht wesentlich bereichert, eine Landschaft aus seiner späteren Zeit erwähnt werden. Rechts im Hintergrund steht vor einem einsamen Gasthause ein leichter Wagen. Daneben halten Pferde und bewaffnete Reiter. Vorn links sieht man unter hohen Bäumen, in einem Tümpel Kühe stehen. Im Vordergrunde gehen Hühner und Truthennen umher.

Besonderer Beachtung wert scheint mir das ausgezeichnete Bild des *Isaak van Ostade,* das Abbildung 7 bringt. In einer kahlen, verräucherten Spelunke hocken um einen rohen Tisch drei Bauern und eine Alte. Hinten kreidet am Kerbholz die Wirtin an. Dieses schmutzige, zerlumpte Gesindel scheint eine bedenkliche Unterhaltung zu führen. Die Gesichter sind in narrenhaftem Vergnügen verzerrt und von fast teuflischem Ausdruck. Was der alte Pieter Brueghel gelegentlich an ähnlichen gespenstischen Erscheinungen brachte, scheint bei Ostade aus dem gesamten Kreis des allgemeinen Tageslebens, völlig in die Luft der niedrigsten Welt beschränkt. Die Farbe verstärkt den phantomhaften Eindruck. Im allgemeinen ist das Bildchen ganz dunkel und braun gehalten. Dagegen wirkt das einzig Farbige, die Gewandung, hell, matt und verblasen: blaßrosa, gilblich und grauweiß. Leider kann die Abbildung weder die eigentliche Tiefe noch die bedeutende Geschlossenheit des Bildes vorzaubern. Das Werk, das auf Holz gemalt ist, mißt 0,28 m in der Höhe und 0,36 in der Breite. In bezug auf seine Erhaltung läßt es nichts zu wünschen übrig.

Ein Bild ähnlichen Genres liefert *Jan Steen,* nur daß hier die Realität der Darstellung und die starke dramatische Note das Idyllische der Ostadeschen Arbeiten fast völlig abstreift. Dargestellt ist ein Kneipenskandal. In einer Bauernschenke, mitten um einen hölzernen Tisch, darauf ein zinnerner Krug steht und Spielkarten liegen, drei angezechte Kerle. Der zur Linken steht nicht ganz fest auf den Füßen, die eine Faust hält er geballt, die andere schwingt drohend ein blankes Messer. Sein Gegner rechts, in einer spitzen schwarzen Mütze, weiß sich vor Wut nicht zu lassen und will sich auf den Gegner stürzen.

Aber die Wirtin hindert ihn und fällt ihm sehr energisch in den Arm. Von vorn attackiert ihn zudem ein Hund. Vorn räckelt sich breit ein Dicker, der sehr gern die Fortsetzung der Szene erwartet. Schon lockert er das Messer. Ein Strohstuhl liegt am Boden. Ganz rechts sitzt in einer dunklen Ecke ein Mann, ein Unbeteiligter, der ruhig aus seiner Pfeife raucht. Ein Ängstlicher will eben zur Hintertür hinaus, um sich unangenehmen Möglichkeiten rechtzeitig zu entziehen. Wir sehen hier eine köstliche Zusammenstellung der verschiedensten Temperamente. Das macht den Hauptreiz des Bildes aus. Wesentliche Farbnoten fehlen. Es ist mehr eine Braunmalerei mit zugefügten Farbeneffekten als eine wirkliche Farbenkunst. (Holz. H. 0,36, B. 0,48.)

Ganz im Gegensatz, unter den Genremalern seiner Umgebung als eine wirkliche Ausnahme, stellt sich *Cornelis Saftleven* mit einer kleinen dörflichen Szene dar. Was er malt, ist farbig ausgezeichnet beobachtet, er nähert sich entschieden dem malerischen Genie des Vermeer van Delft. Das Gaussiger Bildchen ist nun für die Entwickelung Saftlevens insofern von ganz hervorragender Bedeutung, als es erkennen läßt, daß diese malerische Begabung, die Vorliebe für gewisse vornehme Zusammenklänge von Graublau, Messinggelb und blanker Kupferfarbe, ihm völlig angeboren und eigentümlich ist. Dies Werk dürfte eine seiner allerfrühesten Arbeiten darstellen. Gewisse Ungeschicklichkeiten der Zeichnung sprechen dafür. Wir sehen links im Bilde einen Bettler in mattblauem Rock und rotbrauner Hose, den gerollten schwarzen Mantel über den Rücken geschlungen, an der Halbtür einer ärmlichen Bauernhütte vorsprechen. Am Hause nach rechts ist ein Kofen angebaut, aus dem sehr belustigend ein Schweinchen seinen Kopf steckt. Rechts eröffnet sich der Blick auf eine dunstige Landschaft, über die ein aufgeschreckter Vogelschwarm aufflattert. Vorn spazieren zwei Gänse, deren eine sich den Flügel zupft, zwischen allerlei Hausrat umher, der sorglos durcheinander liegt. Wundervoll stimmt zu dem Schwarz eines alten Fasses, das Rot eines bauchigen Kruges und die blanke glänzende Messingfarbe des außen braun verrußten Kessels. Wie so oft in Jugendarbeiten ist hier die Zeichnung von größter Lebendigkeit, dabei sind die zarten Farben sicher und geschmackvoll gewählt, ja fast möchte ich sagen, sie sind für den ärmlichen Gegenstand fast zu vornehm. (Holz. H. 0,27, B. 0,36.)

Es folgt ein »Tanz der Salome vor Herodes« des

Abb. 8. Aalbert Cuyp — Der Reiter auf der Weide

Abraham de Hondt. Quer über die Bildfläche zieht sich eine lange Tafel, reich besetzt mit prunkhaft verzierten Speisen. An dieser gewahrt man zechende Gäste. Links obenan auf einem erhöhten Throne sitzt unter einem blauen Baldachin der König und neben ihm Herodias. Vorn tanzt, vor allen Figuren durch ihr weißes Gewand auffallend, Salome ihren phantastischen Reigen. Es ist ein gutes Werk des Meisters und für ihn ganz charakteristisch durch die starke Anwendung von einem schwelenden Braunrot bei Behandlung aller Nebenfiguren. Die Signatur ABRAHAM HONDIVS und die unvollständige Zahl 16 6 findet sich in der linken unteren Ecke. Das Bild ist auf Eichenholz gemalt, 0,36 m hoch, 0,47 breit.

Kurz berührt sei auch ein Werkchen von *Philipp Wouwerman.* Bei ihm häufig ist, wie hier, eine niedere Landschenke in niederer Hügellandschaft gemalt. Als Staffage dienen ein paar berittene Soldaten. Im Vordergrund begrüßen sich zwei, indem sie sich umarmen. Es ist eine sorgfältig gemalte Arbeit, sagt aber wenig Neues.

Aalbert Cuyp, der lichtmalende Wouwerman, tritt sehr günstig mit dem in Abbildung 8 gebrachten Werke auf. Hier muß ich besonders bedauern, daß die Reproduktion so wenig die feinen Tonunterschiede wiedergeben kann. Ein Reiter in hohen Stulpstiefeln und grellroten Hosen macht auf einer Wiese vor einer Hütte Rast und läßt seinen Grauschimmel weiden. Die rechte Seite nehmen, nur dürftig belaubt, zwei schwache Baumstämme ein. Ein schwarzer Pudel und ein Bracke liegen lebendig am Rasen, ein braunes Windspiel sitzt zierlich und aufrecht. Insgemein rechnet auch Cuyps Malerei noch mit dunklen, braunen Tönen. Damit holt er kraftvoll die frischen, lichtumflossenen Erscheinungen des Vordergrundes heraus. Das Beste aber, was man nur am Original genießen kann, ist die dunstige Weite des bedeckten Himmels, der sich grau und sonnenflimmernd bis in unendliche Fernen zu vertiefen scheint.

Gleich Cuyp zeigt sich auch *Aert van der Neer* als bedeutender Vorläufer der modernen Atmosphärenmaler. Man darf ihn ruhig den Turner des 17. Jahrhunderts nennen. Gaussig besitzt von ihm ein Prachtwerk, eines seiner besten Seestücke. Daß das Bild *gemalt* sei, sehe ich daran: es bietet kaum etwas, das man beschreiben könnte. Man sieht nichts als graue Meeresfläche an einem rauhen Spätsommerabend, darauf, ganz nebensächlich, ein paar Schiffe. Aber wie dieses trübe Wasser wogt, wie bleiern darüber der Himmel mit seinem düsteren Gewölk lagert, das ist wundervoll traurig zu empfinden. Die Sonne, im Begriff am Horizont zu versinken, verschickt nur mühsam die letzten Strahlen. Das Bild ist durchaus eine Symphonie in Grau und Weiß. Neer liebte überhaupt die negativen Naturstimmungen. Er ist stets ein Melancholiker, und sein Ende war entsprechend traurig. Das Bild in Gaussig gehört auch dem Format nach zu seinen größeren Werken. Das Eichenholzbrett ist 60 cm hoch, 80 cm breit. Unten in der Ecke findet sich neben dem verschlungenen AV das mit dem D verbundene N.

Hier nun mag auch ein Bild des *Jan van der Meer,* des älteren, eingereiht werden. Wenn man, wie zu erwarten steht, noch einmal dazu schreiten wird, in Stammbäumen die Gemütsrichtungen der Künstler aller Zeiten darzustellen, dann müßte Jan van der Meer neben van der Neer gestellt werden. In seiner Enkelfolge hätte Caspar David Friedrich zu stehen. Van der Meer hat der Kunst die Schönheit der einsamen Dünenlandschaft erobert, die Friedrich dann der Unendlichkeit immer näher zu bringen sucht. Unser Bild ist ein Täfelchen, nur 30:35 cm groß. Vor einer gelbbraunen, gestrüppbewachsenen Düne zieht sich nach rechts oben ein sandiger Weg. Kein lebendes Wesen ist zu sehen. Der schmale, graue Horizont drückt das Gefühl der Öde zur völligen Trostlosigkeit herab. *Farbe* sah van der Meer nur wenig; es ist vorläufig nur erst eine Stimmung des Tones und der Massenverteilung.

»Das Urteil des Paris«, eine Landschaft mit kleinen Figuren, trägt wohl zu Recht den Namen des *Herman van Swanevelt.* (Leinwand. H. 0,78, B. 0,90.) Claude Lorrain zeigt in seinen Landschaften nicht nur in der Zeichnung und der Gruppenbildung, sondern besonders in seinen Farbstimmungen mancherlei Beziehungen zu Jan Breughel dem Älteren. Swanevelt lehnt sich auffallend an Claude Lorrain an. Hier bringt er eine weitzügige Landschaft mit blauen Bergketten und Waldungen. Im Mittelgrunde am Waldrand sieht man Paris und die drei Frauen. Juno ist durch einen Pfau gekennzeichnet. Den sonnigen Vordergrund, eine grüne Matte, beleben Ziegen.

In einem Werke des *Hendrik Bloemaert* kehren wir zu den genrehaften Darstellungen zurück. Dargestellt ist eine spinnende Alte. Die Legende, die sich in Gaussig um dies Werk gewoben hat, in dieser Frau sei die Erbauerin von Gaussig, die alte Neitschitz, die Mutter der Sibylle von Rochlitz zu sehen, entbehrt jedes Grundes. Die Dargestellte ist eine robuste Bauersfrau von mittlerem Alter. Sie scheint blind zu sein und sitzt auf einem Strohstuhl. Sie trägt einen weißen Hemdkragen, eine braunrote Schoßjacke, dazu eine blauleinene Schürze. Den Kopf umgibt eine weiße runde Haube, die glatt um die Ohren liegt und in der Mitte gerafft ist. Der Rocken ist unter den linken Arm geklemmt, die rechte Hand dreht die Spindel. Entschieden hat die Malerei etwas Großzügiges. Die breiten kräftigen Farbenflächen heben sich scharf von dem dunklen Hintergrunde ab. (Holz. H. 0,40, B. 0,34 m.)

Es folgt eine Soldatenszene des *Jacob Duck:* Der zornige Hauptmann (Abb. 9). Links in einem Zimmer sitzt in reicher holländischer Offizierskleidung, so wie wir sie bei Pieter Codde kennen, ein Soldat. Ein Ehepaar, vor ihm sich beugend, versucht schüchtern Vorstellungen zu machen. Rechts an einem Tisch im Hintergrunde machen sich um ein Mädchen einige Soldaten breit, den Boden bedecken Harnische und andere Waffenstücke. Duck zeigt sich vor allem als ein vortrefflicher Stoffmaler. Seine Absicht scheint auf einen gewissen seidigen Glanz der Farben zu gehen und die Historie nur Mittel zu diesem Zweck. Dabei gelingt es ihm

Abb. 9. Jacob Duck Der zornige Hauptmann

auch recht gut, das Halbdunkel des Hintergrundes, wie die belichtete, rauchige Stubenluft festzuhalten. Die Gaussiger Tafel steht der Ausführung nach über dem Werke der Dresdener Galerie und dürfte wohl ein Hauptwerk des Meisters sein. Die Maße sind H. 0,43, B. 0,57. In der rechten unteren Ecke findet sich die Bezeichnung: *J. Duck.*

Zwei kleine Bildchen, die David Teniers dem Jüngeren sehr nahe stehen, will ich nur kurz erwähnen. Es ist je die Einzelfigur eines Gärtners und eines Weinwirts. Als eigenhändig möchte ich sie fast bezweifeln, da mir die Energie der Zeichnung zu gering scheint. Der Gärtner in roter Weste und einem roten Barett trägt in einem Kübel ein Bäumchen. Im Hintergrunde sieht man zwei Männer jäten. Der Wirt in gelbem Rock mit einer Schürze hält hoch in der Linken ein Weinglas, in der Rechten eine Flasche. (Holz. H. 0,19, B. 0,13 m.)

Cornelis Bega steuert ein feines Werkchen zu, eine nähende Alte. Mitten im Halbdunkel eines armseligen Zimmerchens sitzt die alte Frau und näht an einem Kissen. Links in der Nähe eines Fensters, durch das ein wenig von der Fensterstimmung der Vermeerschen Briefleserin kommt, steht ein Spinnrad. An der Erde, nach rechts hin, liegen irdene Töpfe und eine Bütte. Das Gemälde wirkt räumlich tief und tonig, es fehlt ihm jedoch an eigentlicher Farbe. Der Einfluß Ostades läßt sich nicht verkennen.

Gern hätte ich ein reizendes Werk abgebildet, das offenbar dem Kreise der Terborchschüler entstammt. Der Name *Caspar Netschers,* der ihm in Gaussig zugeteilt ist, dürfte wohl das Richtige treffen. Netscher ist ein feiner Kolorist. Der Knabe, den er hier gemalt hat, belustigt sich damit, Seifenblasen zu machen. Dies Motiv ist ja bei Netscher zu Hause. Es ist eine zarte, blasse Erscheinung mit hellblondem, langen Lockenhaar. Das Kind sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen an einem Tisch, den der Rahmen rechts zerschneidet. Auf diesem Tisch, — über ihn ist ein roter Teppich gebreitet —, liegt der linke Arm des Knaben. Die lässig herabhängende Hand hält den Strohhalm. Die Rechte trägt die Seifenschale. Von großer Vornehmheit zeugt das Kostüm. Der Rock ist gewebt von mattblauer Seide mit Violettrot. Die breiten Ärmelaufschläge, aus denen wie aus der kleinen Weste in vollem leichten Geriesel breite Spitzen hervorquellen, zeigen reiche, dunkelgelbgoldene Stickereien. Im Hintergrunde in einem Garten gewahrt man in halbem Dunkel die große Figur des bekannten stampfenden Satyrs. (Leinwand auf Holz. H. 0,27. B. 0,23.)

Von Stillebenmalern ist nur *Otho Marsens van Schrieck* mit zwei Gegenstücken vertreten, die jedoch für seine Art durchaus typisch sind. Beidemal gibt er ein buntes Durcheinander der verschiedensten Blumen. Dazu gesellt sich recht unnatürlich allerlei totes und lebendes Getier: Käfer, Schmetterlinge, Raupen, eine Schlange und eine Feldmaus. Alles ist in frischen, durchsichtigen Farben aufs genaueste durchgeführt, aber recht froh kann man dieser harten Arbeitsleistung nicht werden. (H. 0,28. B. 0,21).

Eine Darstellung mit Bauern, die rechts vor dem Treppenaufgang zu einem Wirtshaus zechend um einen Tisch sitzen, gilt als Werk des *Klaes Molenaer*. Wieweit diese Bezeichnung zutrifft, wage ich nicht zu entscheiden.

»Bei der Wahrsagerin«, ein mit höchster Zartheit ausgeführtes Bildchen auf Kupfer (H. 0,12; B. 0,16), verlangt als von der Hand des *Frans van Mieris* angesprochen zu werden. Mieris hat ganz ähnlich den gleichen Stoff in einem Stück der Dresdener Galerie behandelt, das 1706 datiert ist. Auf dem Gaussiger Bilde ist das hochgeschürzte Mädchen, das in vornehmer Tracht mit halb entblößten Beinen auf einem Felsen sitzt, ganz zu sehen. Es hört nach rechts den Reden der Wahrsagerin zu. Wie in dem Dresdener bezeichneten Gemälde bildet auch hier den Hintergrund eine reiche Parklandschaft.

Zwei Campagnalandschaften des *Philipp Roos* mit einem Ziegen- beziehentlich einem Schafhirten und allerlei ruinösen Bauwerken im Hintergrunde bringen nichts, was neuartig und bemerkenswert wäre. Hat man nur *ein* Bild des Roos gesehen, so kennt man sie auch.

Im übrigen finden sich noch eine Reihe von minder wichtigen niederländischen Meistern in Gaussig vertreten, doch möchte ich mich, um den Rahmen dieser kurzen Arbeit nicht zu überschreiten, damit begnügen, nur ihre Namen aufzuführen. *Pieter van Bloemen* bringt zwei Reiterszenen, *Johann Andreas Herlin* ein Kircheninneres, *Erasmus Quellinus* eine lustige Gesellschaft, *Georg van Bemmel* eine Landschaft u. s. f.

Damit wäre der Bestand an niederländischen Gemälden ungefähr beschrieben. Es folge noch das wenige, was an deutschen Malereien vorhanden ist.

Aus der *Schule Cranachs* liegt ein Madonnenbild vor. Maria, von rotem Haar umflossen, hält das Christkind auf ihrem Schoße. Sie ist in Rot gekleidet. Hinter ihr breiten nackte Putten einen dunkelgrünen Vorhang aus. Hinten sieht man in eine weite Landschaft.

Eine ganz ähnliche Komposition findet sich auf einer Tafel der Münchener Pinakothek (Nr. 270), die das Monogramm Cranachs und die Zahl 1550 (auf der Rückseite) trägt, demnach noch vom älteren Cranach gemalt sein kann. Das Bild in Gaussig weist auf dem Mantel die Zahl 1554 auf, ist also erst nach Cranachs Tode entstanden. Jedenfalls ist es eine gute Schularbeit, die mir, was zu bemerken ich nicht versäumen möchte, auch gewisse Züge der Schule Hans Baldungs aufzuweisen scheint. Die hölzerne Tafel mißt ähnlich der Münchener 0,46 m in der Breite und 0,64 in der Höhe.

Abbildung 10 bringt ein ausgezeichnetes Männerporträt, »Der Herr mit den zwei Nelken«, dem der Name *Hans Holbeins des Jüngeren* anhängt. Ich möchte es nicht unternehmen, diese Ansicht zu vertreten. Im ersten Augenblick könnte man freilich fast daran glauben. Nach genauerer Betrachtung spürt man jedoch stellenweise eine gewisse Flauheit der Formen, die sich mit Holbeins Kunstweise nicht recht vereinen läßt. Daß das Bildnis in seinen Kreis gehört, darf als zweifellos angenommen werden. Auch wenn es den berühmten Namen verliert, kann es sich als bedeutende Arbeit vollauf behaupten. Vor einer warmgrünen Wand sitzt in ein schwarzes Seidenwams gekleidet der noch junge Mann. Die weiten Oberärmel sind gewässert. Vorn ist das weiße gefältelte Hemd zu sehen. Darüber liegt ein schmales schwarzes Band und eine goldene, starkgliedrige Kette. Den Kopf bedeckt ein flaches, genesteltes Barett mit einer dürftigen Feder. Um die Ärmelöffnungen sind gewellte weiße, schwarzgemusterte Rüschen geheftet. Die Rechte stützt er in die Seite, die Linke ruht auf einer einfachen grauen Steinbrüstung. Darauf liegen zwei kurz abgerupfte, karminrote Nelkenblüten. An der linken Hand gewahrt man drei Ringe. Deren einer trägt auf einer grünen Emailleplatte einen weißen Wappenschild mit drei quer als Band aufgesetzten, rosenartigen Gebilden (oder Nelken?). Die Besitzer dieses Wappens habe ich nicht feststellen können. Sollte an einer älteren Familienüberlieferung etwas Wahres sein, so wäre der Dargestellte ein Bürgermeister von Rotterdam. Irgend ein Zeugnis dafür gibt es nicht. Das Gesicht des jungen Mannes wird man nicht gerade für besonders geistvoll oder energisch halten. Die Unterlippe hängt nach vorn, der spärliche Bartwuchs an Oberlippe und Kinn vermehrt noch den unbedeutenden Eindruck. Das Bild ist sehr dünn gemalt und mit außerordentlich zarten Lasuren übergangen. Stellenweise scheinen sie zu fehlen. Ich fürchte, daß hier eine frühere Wiederherstellung Schaden angerichtet habe.

Das letzte der zu besprechenden alten deutschen Gemälde ist das merkwürdige Hüftbild einer Bürgersfrau (Abbildung 11). Der Tracht nach mag es etwa im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Leider ist uns die Jahreszahl wie auch die Altersangabe der Dargestellten dadurch entzogen, daß man die Tannenholztafel rechts und links um einige Zentimenter beschnitten hat. So ist nichts weiter zu lesen als: Anno Dni und darunter Aetatis sua. Auch dies Wappen ließ sich noch nicht bestimmen, es weist auf gelbem Grunde einen weißen Schwan. Die Frau trägt ein einfaches braunes Kleid mit breiten Umschlägen. Die Ärmel sind vom Kleide durch braun und schwarz karrierte hohe Polster getrennt. Um den Hals legt sich eine steifleinene Faltenkrause. Das schlicht gescheitelte, glatt an den Kopf angestrichene braune Haar wird von einer weißen, eigenartig gebogenen Haube bedeckt. Um die Hüften ist eine schwere goldene Kette geschlungen, die vorn herunter-

Abb. 10. Deutscher Meister aus der Nähe Holbeins d. J. Bildnis eines Herrn mit den zwei roten Nelken

ABB. 11. NIEDERRHEINISCHER MEISTER

HALBFIGUR EINER BÜRGERSFRAU

GRÄFLICH SCHALL-RIAUCOURSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN SCHLOSS GAUSSIG

hängt. Das sichtbare rechte Handgelenk umgibt eine schmale gefältelte Rüsche. Die reich beringte Hand ist mit steifer Grazie gespreizt. Daumen und Zeigefinger halten eine rote Nelke. Der unbekannte Maler hat der Durchbildung der Gesichtszüge vorzüglich Aufmerksamkeit geschenkt. Die individuellen Linien sind alle erhalten geblieben: die einfach geschwungenen Brauen, der schmale, zurückhaltende Mund, die sattellose Nase, die sich unten fleischig verbreitert. Es ist erstaunlich, mit wie wenig Mitteln dies gute Bildnis gemalt ist. Die Farben sind in den Flächen so gut wie gar nicht differenziert. Den Hintergrund bildet ein einfaches Graugrün. Die Tafel scheint nicht grundiert zu sein. Ich schließe dies daraus, daß die Holzmaserung überall hervortritt. Zu entscheiden, in welcher Gegend unser Bild entstanden sei, dünkt mir nicht ganz einfach. Darf ich meine Meinung äußern, so möchte ich es der Kölner Schule zuweisen.

Hiermit ist nahezu alles mitgeteilt, was an eigentlich altem Besitz in Gaussig sich befindet. Mehrere der besprochenen Stücke gehörten der offensichtlich planmäßig angelegten, ursprünglichen Sammlung bereits nicht mehr zu. An neueren Gemälden sind, so verhältnismäßig gering ihre Zahl ist, trotzdem mehrere, die zu erwähnen sich wohl lohnt. Charakteristisch ist dabei, daß es sich fast nur um Porträts handelt.

Unter einigen Pastellen findet sich ein besonders gutes Porträt von der Hand der *Rosalba Carriera*, darstellend die interessante Gräfin Sibylle von Rochlitz, geb. von Neitschitz, fernerhin das vorzügliche Porträt eines Wettiner Fürsten, das mit höchster Wahrscheinlichkeit dem *Raphael Mengs* zuzuweisen ist. *J. H. Tischbein* ist nur mit einem schwachen Porträt des Ministers Baron Fürstenberg vertreten, hingegen *Anton Graff* mit einem prachtvollen Kniestück des Ministers Andreas Grafen Riaucour. Ein zweites Porträt, ein Bruststück, zeigt Peter Grafen von Riaucour. Dies Bild war für die Ausstellung der Kunstakademie zu Dresden (März 1785) gemalt[1]). Ein drittes Stück, das schöne Brustbild der Anne Charlotte Gräfin Medem, späterer Herzogin von Biron-Sagan, scheint mir neuerdings als Graff zweifelhaft. Von den sonstigen neueren Gemälden mögen zwei Werke *Wilhelm von Kobells* den Schluß bilden; sie gehören zu den besten von ihm bekannten Bildern, sind beide im Jahre 1791 entstanden und stellen auch gleicherweise eine vornehme Jagdgesellschaft vor.

Obwohl es sehr verlockend wäre, auch der wundervollen Porzellane und Fayencen von Schloß Gaussig des näheren zu gedenken, so muß dies an dieser Stelle unterbleiben. Nur *zweier altchinesischer Porzellanfiguren* (Abb. 12) soll Erwähnung getan werden, weil sie zu der Schall-Riaucourschen Familie in merkwürdiger Beziehung stehen. Der Ursprung dieser Figuren — die königliche Porzellansammlung zu Dresden bewahrt eine große Zahl ähnlicher Stücke auf — ist gewiß von hoher Bedeutung. Sie sind in China hergestellt worden auf Veranlassung jenes Paters Adam Schall von Bell und dienten bald als frühester porzellanener Exportartikel, der seinen besonderen Absatz in Holland und dem Kölner Gebiete fand. Pater Schall ließ solche Figuren zum Teil als Madonnen mit dem Christuskinde bilden (Abb. 12). Schwerlich kann man sich etwas vorstellen, das dem europäischen Madonnenideal so gar entgegengesetzt wäre wie diese asiatischen Kunstprodukte. Und doch scheinen die Figuren großen Anklang gefunden zu haben, nicht nur um ihrer exotischen Form willen, sondern viel mehr wohl wegen des neuartigen Materials, aus dem sie bestanden. Daß diese glänzend glasierten Figuren mit der kalten Bemalung in schwarz, rot und schmutziggrün, nicht nur auf die Entwickelung des exotischen Barockstils in Sachsen eingewirkt haben, daß sie das Interesse am Porzellan mit wachgerufen haben, ja daß sie vielleicht sogar bei der Erfindung des Meißener Porzellans irgend eine Rolle gespielt haben, scheint mir sehr wahrscheinlich, zumal da unter Böttchers ersten figürlichen Versuchen ganz ähnliche Erscheinungen in kleinem Maßstabe auftreten, ebenso wie die eigentümliche kalte Bemalung. Vielleicht könnten Untersuchungen nach dieser Richtung hin noch einmal zu gewissen Resultaten führen. Es wäre denkwürdig, wenn der Mann, mit dessen Namen die hier besprochene Kunstsammlung verbunden ist, trotzdem oder eben weil er in wenig bekannter Fremde lange Jahre zubrachte, seinem Heimatlande Anregungen zu bedeutendem Schaffen gegeben hätte.

Abb. 12.
Altchinesische Porzellanfiguren

1) Muther führt dies Werk unter Nr. 90 an, scheint es aber nicht gesehen zu haben. Vier weitere von ihm nicht verzeichnete Porträts Graffs fanden sich in Weicha bei Weißenberg im Besitze des Kammerherrn von Heynitz.

ZWEI CHINESISCHE MALER

VON OSCAR MÜNSTERBERG IN BERLIN

JEDES Volk hat seine unterschiedliche, eigenartige Kulturentwickelung. Rasse und Geschichte, Religion und Sitte, Klima und Landschaft bedingen jene Eigenarten, die auf dem Gebiete der Kunst einen auf den ersten Blick erkennbaren Unterschied hervorrufen. Ein chinesisches Bild werden wir niemals mit einem europäischen verwechseln.

Es entsteht aber die Frage, können wir beide Bilder ästhetisch würdigen, sind überhaupt beide Bilder — gleichwertige Beispiele vorausgesetzt — gleich wertvoll? ist der Unterschied ein innerer künstlerischer oder ein äußerer angelernter?

Die Antwort wird sofort bei der Hand sein. Die europäische Kunst mit ihren Schatten- und Lichtwirkungen, mit ihrer Tiefenwirkung durch Farbenakkorde und Zwischentöne und mit ihrer Naturwahrheit ist der asiatischen Stilisierung weit überlegen.

Wenn aber Chinesen und Japanern die gleiche Frage vorgelegt wird, so wird ebenso schnell und sicher die entgegengesetzte Antwort erteilt werden. Die Vernachlässigung des Linienrhythmus, der Farbenharmonien und einer gefälligen Komposition, das Nichtbeachten der Bewegungslinien bei den einzelnen Objekten der Natur, sowie die Stilisierung in Farben erscheinen den Asiaten unnatürlich und schlecht beobachtet. Unbewußt wird das Urteil beider Parteien außerdem noch beeinflußt durch die Unkenntnis der anderen Welt in bezug auf das Dargestellte und die durch Gewohnheit anerzogenen äußeren Eigentümlichkeiten, wie Technik, Format, Umrahmung, Zweck u. a.

Um die ästhetischen Werte in der fremden Kunstsprache zu würdigen, müssen wir uns frei machen von dem Einfluß aller äußeren fremdländischen Zufälligkeiten und unserer Vorurteile; nur der innere Kunstwert soll erkannt werden.

Auf das Auge eines Botticelli hätten die Bilder Rembrandts wahrscheinlich vernachlässigt und unnatürlich gewirkt, und seine eigenen erschienen bereits seinen Nachfolgern verbesserungsbedürftig, um der Natur näher zu kommen, denn sonst hätten sie nicht nach neuen Ausdrucksformen gestrebt. Jede Zeit und jeder Künstler glaubt die Natur in lebendiger Wahrheit wiederzugeben, aber jeder Schüler strebt wieder nach besserem Gelingen.

Die vielseitige, ewig wechselnde Natur in der zweidimensionalen Fläche niederzuschreiben, ist nur durch eine Umformung des Gesehenen in unserem Gehirne, durch eine Stilisierung möglich. Je nachdem der Umriß oder das Spiel der Lichter, das Gegenständliche im Einzelnen oder die Gesamtwirkung, die Linie oder die Farbe betont wird, ist die Ausführung eine völlig verschiedene. Diese rein künstlerischen Verschiedenheiten in der Auffassung müssen wir sorgfältig trennen von den zufälligen Ausdrucksmitteln, die das einzelne Volk durch Überlieferung und äußere Einflüsse besitzt.

Für die wirtschaftliche und soziale Gestaltung der Völker hat die Wissenschaft längst festgestellt, daß jedes höhere Gemeinwesen gewisse Epochen, die über Zeiten und Welten hinweg große Ähnlichkeit unter sich haben, durchleben mußte. Es ist ein Entwickelungsprozeß nach ewiger Gesetzmäßigkeit, wie die Altersstufen des Menschen trotz aller Abweichung in Rasse und Begabung: Ähnliche Gesetze gibt es auch für die Kunst und ihre Techniken.

Alle Kulturvölker haben sich von dem Steinzeitstil zum Bronzestil und dann zum Eisenstil entwickelt. Der Ausbildung der Technik angepaßt ist auch die Weiterbildung der Ornamentik auf den Gebrauchsgegenständen und vor allem die der Ausdrucksform der Ideenwelt, des Gottesgedankens, der zur Entstehung der hohen Kunst führt, die wiederum ihrerseits eine neue Reihe von Entwickelungsphasen durchlaufen muß. Im wesentlichen wird der Zweck der Darstellung und der Vorwurf des Dargestellten von der durch das lokale Milieu bedingten Tradition, aber die künstlerische Auffassung durch den jeweiligen Kulturzustand des einzelnen Volkes bestimmt.

Bei allen Völkern der Welt beginnt eine wirkliche Kunst in dem Moment, in dem das Volk jene kulturelle Reife erlangt hat, die es befähigt, eine meist von auswärts eingeführte Religion des personifizierten Gottes aufzunehmen. Dann entsteht das Bedürfnis, Idole als Symbol des Glaubens zu schaffen und Stätten des Kultus zu errichten. Die gelehrten Priester werden die geistigen Führer des Volkes, und in den Tempeln werden Kunstwerke fremder, höher zivilisierter Völker eingeführt, bis der einheimische Künstler fähig ist, ähnliches zu schaffen.

Soweit wir die Vergangenheit historisch verfolgen können, sehen wir, wie der göttliche Gedanke, getragen von weltlichen Eroberern, die noch unkultivierten Völker zur Kultur gezwungen hat. Die frühchristliche Kunst byzantinischer Mönche in Deutschland ist der buddhistischen Tempelkunst indischer Mönche in China und Japan nahe verwandt, da beide Gottesverkünder aus der gleichen Quelle griechischer Klassik geschöpft hatten.

Der weltumspannende Gottesgedanke zieht den bekehrten Staat in den Kreis des Welthandels. Es entsteht neuer Reichtum und dadurch eine neue Verteilung der Macht. Die kriegerische Ritterzeit entwickelt den lokal begrenzten, nationalen Gedanken und durch ihn eine nationale Kunst, die in naiver Weise die Taten der Helden sachlich niederschreibt. Die Inkunabeln und Wandmalereien unseres frühen Mittelalters sind in der Technik und dem Dargestellten den Werken, die sich in Turkestan und Japan als Reste frühostasiatischer Kunst erhalten haben, nahe verwandt. Mit bescheidenen Mitteln wird die Handlung sachlich erzählt. Die Bewegung der Figuren und Tiere, die sachliche Schilderung der Trachten und Handlungen wird in korrekter Detailmalerei betont.

Sollten die prunkvollen Kirchenschätze im stimmungsvollen Raume der Phantasie des Laien eine ferne Welt des Glückes vorgaukeln, so sind die erzählenden Bilder aus der Ritterzeit stolze Erinnerungstafeln zur

Abb. 1. Vanavasi, der vierzehnte von den sechzehn Hauptschülern (Arhats) Buddhas, auf einem Felsen, umzingelt von Drachen, sitzend. Schwarz-Weiß-Malerei, ca. 1 m hoch. Sammlung Siegel des Shogun Yoshimitsu Ashikaga von Japan (1368—1393), gemalt von dem buddhistischen Mönche Fa Chang, geboren in Ssuchnan in China, mit dem Künstlernamen *Muchi* (jap. Mokkei) auch Getsuwo genannt, Meister der südlichen Sung-Dynastie, 1127—1259. (Aus Tajima, Selected Relics of Japanese Art, Bd. X)

Nacheiferung für die Jugend und zur Ehrung der Vorfahren. So war es in Ägypten und Assyrien, in China und Deutschland.

Auf Zeiten des notwendigen Kampfes folgen Jahre des Friedens; der neu entstehende Reichtum bewirkt das Bedürfnis zum Luxus. Aus den kriegerischen Rittern werden prunkliebende Fürsten, deren Höfe den Mittelpunkt für Kunst und Wissenschaft bilden.

Nicht mehr gilt die Sorge der seelischen oder weltlichen Not, sondern eine Liebe zur Kunst ihrer selbst wegen beginnt. Die Kunst wird zur höchsten Vollendung gesteigert. Nicht nur des Zweckes wegen, sondern vor allem ihrer selbst willen wird sie gepflegt. Es entsteht das Verständnis und die Freude an dem ästhetischen Genießen. Dieser Phase entsprechen die Werke der griechischen Klassik, der europäischen Renaissancezeit und die Werke Chinas aus der Zeit der Sung-Dynastie (907—1225 n. Chr.). Es sind die Epochen, in denen jedes der Völker den Höhepunkt seiner Kunstentwickelung erlebt hat.

Das Überfeinern der Kultur muß zur Reaktion führen. Rohere aber noch unverbrauchte Völker greifen mit militärischer Faust ein und hemmen die Weiterentwickelung. So zerstören die Römer die Blüte griechischer Kunst, die Longobarden die römische Kaiserkunst, die Mongolenhorden Chinas klassische Zeit. Oder aber die Reaktion führt zum inneren Verfall, und die Kraft der Kunst erlahmt in sich selbst oder führt zu einer weiblichen Dekadenz. So malten in Frankreich und Japan ungefähr gleichzeitig Boucher und Utamaro ihre gekünstelten und geschminkten Frauen der Sinnlichkeit, während China durch die Eroberung unkultivierter Mandschuh-Nomaden eine andere Entwickelung erlebt hat.

Und wieder wirkt das ewige Gesetz des Wechsels. Die zum Schema erstarrte Malerei mußte auf neuen Wegen zur Natur zurückgeführt werden. So begann der Realismus in Frankreich, China und Japan, unabhängig voneinander, aber bedingt durch die gleich wirkenden Gesetze infolge der ähnlichen sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse. Allerdings dürfte in Ostasien durch die europäische Kunst das Studium nach der Natur gefördert sein, aber wenn die Kultur nicht reif für die Aufnahme und das Verständnis der naturalistischen Kunst gewesen wäre, dann würden die europäischen Vorlagen ebenso wirkungslos geblieben sein, wie es die Bilder der europäischen Renaissancezeit Jahrhunderte vorher gewesen waren.

So sehen wir gleiche Gesetze in allen Ländern der Welt wirken und nur die Mittel, um das gleiche Streben zum Ausdruck zu bringen, sind verschieden.

Und nicht nur einmal durchläuft ein Volk diese Entwickelung, sondern immer wieder, wenn auch in schwächeren Wellenlinien, muß sich die Kunstsprache den wirtschaftlichen Verhältnissen anpassen. Allerdings ist in den letzten Jahrhunderten in Europa das einzelne Volk so sehr in den Weltverkehr eingezogen, daß auch andere fremdländische Einflüsse mitwirken: auch übt die Erfahrung der Vergangenheit einen nachhaltigen Einfluß aus. Aber im gewissen Sinne haben wir erst vor wenigen Jahrzehnten ähnliche Entwickelungsstufen durchlaufen. Den glorreichen Kriegen der siebziger Jahre war jene Heldenmalerei gefolgt, die sachlich die Begebenheit erzählte. In den üppigen Friedenszeiten folgte die Verachtung des literarischen Inhaltes, und die Bevorzugung der Stimmungsmalerei begann. Auf den Realismus der Form folgte der Impressionismus der Stimmung.

I.

Diese Einleitung erschien mir notwendig, um einem für asiatische Kunst ungeübten Auge die folgenden Bilder nahe zu bringen.

Aus dem reichen Kapitel chinesischer Malerei habe ich zwei Künstler herausgegriffen, die als typische Beispiele für zwei wesentliche Kunstepochen gelten können. *Muchi* ist ein hervorragenden Maler der Impression aus der klassischen Sung-Zeit, während *Chin Nampin* die realistische Strömung aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts vertritt.

Ich habe die Werke dieser beiden Künstler gewählt, nicht weil sie bei unseren Antipoden den Ruf der bedeutendsten Meister genießen, sondern weil ich zufällig gute Abbildungen von einigen charakteristischen Werken erhalten habe, wobei es dahingestellt bleiben mag, ob die Muchi zugeschriebenen Werke auch wirklich von seiner Hand herrühren.

Originale von renommierten Künstlern haben ihre asiatische Heimat bisher — mit ganz vereinzelten Ausnahmen — nicht verlassen und dürften sie auch niemals verlassen. Wir sind daher auf Nachbildungen angewiesen. Der großen manuellen Geschicklichkeit der Japaner verdanken wir so glänzende Reproduktionen, daß wir uns nach ihnen, besonders bei den Schwarz-Weiß-Malereien, eine ungefähre Vorstellung von den Originalen machen können.

Meine Abbildungen sind so starke Verkleinerungen der Originalreproduktionen, daß ich jedem Interessenten empfehle, die Vorlagen in den wundervollen Druckwerken von Tajima und der Kokka-Gesellschaft einzusehen.

* * *

In der Zeit der Tang-Dynastie (618—907) erlebte die chinesische Lyrik ihre Blütezeit. Zwar hatten die vorhergehenden Jahrhunderte schon Herrliches in der Dichtkunst geschaffen, so daß in Form und Stoff nichts Neues hinzukommen konnte, aber erst damals wurde die virtuose Beherrschung der Form erlangt und die Aufstellung der Regeln angestrebt, die für die spätere Zeit als Kanon galten.

Hauptsächlich das lyrische Gedicht wurde gepflegt und zum Nationalbesitz des Volkes gestaltet.

Verse, die in epigrammatischer Kürze Schilderungen aus der Natur als Gleichnis mit den Empfindungen der Seele gaben, wurden allgemein geschätzt. Heines Gedicht von der Palme und der Fichte gibt ein gutes Beispiel dieser Art der Lyrik, deren anschauliche Naturschilderung zur Wiedergabe in der Malerei besonders herausforderte. Und wie die ausgewählten Worte in knapper Form nur das Wesentliche des Naturbildes wiedergaben, so auch wurde in der Malerei

Abb. 2 u. 3. Tiger und Drache. Schwarz-Weiß-Malereien, ca. 1,95 m hoch und ca. 0,90 m breit, von Muchi. (Aus Tajima, Bd. II.)

mit wenigen, sicher hingesetzten Pinselstrichen die Seele des Naturbildes zu schildern angestrebt. Es folgte der älteren sachlichen Wiedergabe von Handlungen und ausführlich gemalten Landschaftsbildern, die *impressionistische Skizze*. In der folgenden Zeit der Sung-Dynastie (907—1225) wurde dieser Stil der Malerei zur Blüte entfaltet.

Unter Skizzen verstehen wir im europäischen Sinne eine detaillierte Einzelstudie nach der Natur. Anders in China. Der Künstler der Sungzeit vernachlässigte im Gegenteil die sorgfältige Zeichnung der Einzelheiten und erfaßte den Vorwurf in einer konzentrierten Form, um die Seele der Landschaft oder der Tiere ohne Ablenkung durch Einzelheiten wiederzugeben. Mit breitem Pinselstrich, mit Vorliebe in weich verlaufender Schwarz-Weiß-Malerei oder in zarten farbigen Tönen gibt er ein Stimmungsbild, nicht eine Handlung. Er unterscheidet mit größerer Sorgfalt die Lufttöne am Morgen und am Abend, als die Formen der einzelnen Objekte. Das Sachliche muß in der Erscheinung so weit zurücktreten, daß es sich der Gesamtstimmung unterordnet.

Wenn wir die Bilder der Sung-Zeit betrachten, so haben sie alle etwas Gemeinsames: eine gleichsam primitive Ausdrucksform *einer* Empfindung. Einzelne Menschen oder Tiere als Symbole von Weltanschauungen, wie der Drache und Tiger, oder der Affe und Kranich, oder aber als Stimmungsbilder aus dem Leben. Das erzählende Element tritt zurück. Handlungen werden möglichst vermieden, dagegen die Tönungen der Luft, die Bewegung der Linien, und der harmonische Ausgleich der Farbflecken mit Meisterhand durchgeführt.

Jedes Bild ist wie eine Impression von Whistler, ein so in sich abgeschlossenes Ganzes, daß kein Zentimeter Fläche oder Linie fehlen darf, da sonst die Harmonie gestört würde. Diese Beobachtung ist

Abb. 4. Affen im Wald. Schwarz-Weiß-Malerei, ca. 20 cm hoch, 1,20 m lang, von Muchi. (Aus Tajima, Bd. XI.)

Abb. 5. Küste bei Sturm und zurückkehrende Segelboote. Schwarz-Weiß-Malerei auf Papier, ca. 30 cm hoch, von Muchi. (Aus Tajima, Bd. XV.)

Abb. 6. Henne und Kücken mit jungen Hunden. Schwarz-Weiß-Malerei, ca. 30 cm hoch, von Muchi. (Aus Tajima, Bd. XIV.)

Abb. 7. Die Göttin Kranon, Affen und Kranich. Triptychon. Schwarz-Weiß-Malerei, ca. 1,35 m hoch, im Besitz des Daitokujiklosters in Kyoto, Japan, von Muchi. Mit Inschrift: »Gemalt von Hojo, einem Priester aus Shoku«. (Aus Tajima, Bd. I)

Abb. 8. Wilde Gans am Ufer. Schwarz-Weiß-Malerei von Muchi. (Aus Bijutsu Gaho II, 6, 1895)

ganz besonders wichtig, da sie das einfachste Hilfsmittel ist, um Sung-Malerei von den dekorativen Malereien der späteren Zeit zu unterscheiden.

Der sitzende Priester (Abb. 1) erhält erst durch seine Umgebung, die ballenden Wolken unter ihm, die Bäume und Felsen über ihm, und die Gräser der Erde neben ihm, seine Bedeutung als Philosoph der Erde. Noch bedeutungsvoller sind die Bilder jener symbolischen Tierfiguren — Drache und Tiger — (Abb. 2 und 3), in denen die Ostasiaten seit Jahrhunderten das Überirdische der Welt auszudrücken bestrebt sind. Der Tiger, der zwar in Korea, aber nicht in China, wenigstens nicht in historischer Zeit, vorkommt, wird stets in stilisierter Form als Symbol der irdischen Kraft dargestellt, während das Phantasiebild des Drachen Wasser und Luft symbolisieren soll. In der Kraft der schäumenden Brandung und des schwarzen Gewitters sieht der Asiate den Einfluß des Drachen, aber auch als mythologisches Fabeltier hat er seine Bedeutung. Hier finden wir beide Bilder als Gegenstücke gedacht. Ich habe viele hundert Abbildungen von Tigern und Drachen gesehen, aber in keinem Bilde fand ich eine so große Kraft in der Darstellung, eine so großzügige Auffassung und eine so feine Tönung.

In ähnlichem Sinne wurden die Landschaften gemalt (Abb. 5). Der einzelne Teil des Dargestellten tritt nur undeutlich aus den zarten Tönungen hervor, aber das Ganze gibt eine großzügige Stimmung der Einsamkeit und des Lebenssturmes. Wird die Gegend durch Tiere belebt, so ordnen sich z. B. die Affen (Abb. 4) der Landschaft ein und ohne im einzelnen hervorzutreten, verstärken sie den Gesamteindruck.

Auch die Vögel (Abb. 6, 7, 8, 9) wurden zur stimmungsvollen Impression gestaltet. Wie naturwahr ist die Stellung der Tiere. Nicht in kleinlicher Weise ist die Zeichnung und das Farbenspiel des Gefieders betont, sondern die Bewegung der Tiere in ihrer wesentlichen Einfachheit erfaßt.

Ein besonderes Meisterwerk ist das — leider in der Abbildung sehr verkleinerte — Triptychon. In der Mitte sitzt die Göttin Kwanon in feierlicher Pose der Überlegung, und rechts und links in der symbolischen, auf- und absteigenden Linie sind der Kranich — der Vogel des Glückes — und der Affe gezeichnet. Der offene Schnabel, die aufgeplusterten Federn, die ausschreitenden Füße geben eine so lebendige Impression der vorwärtsschreitenden Bewegung des Vogels, daß etwas Vollendeteres kaum geschaffen werden kann.

(Schluß im nächsten Hefte)

Abb. 9. Chinesische Krähenart »Pako« seine Federn ordnend, auf einem Baumstamm mit Weinranken. Schwarz-Weiß-Malerei, ca. 75 cm hoch, signiert Muchi. (Aus Bijutsu Gaho Bd. I, H. 6, 1894 und Tajima Bd. VII.)

FRAGMENT AUS DER ÄLTESTEN DEUTSCHEN ARMENBIBEL-HANDSCHRIFT

VON JOHANNES KURZWELLY IN LEIPZIG

ZUR stattlichen Zahl von ungefähr 30 Varianten ist der seit Heinecken und Fiorillo[1]) allmählich bekannt gewordene und größtenteils in öffentliche Bibliotheken und Kunstsammlungen übergegangene Vorrat jener interessanten Bilderhandschriften aus der Verfallzeit des mittelalterlich-deutschen Schrifttumes herangewachsen, die als Vorläufer der allbekannten, bestimmte Folgen von Paralleldarstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testamente enthaltenden Holztafel- und Inkunabel-Druckwerke des 15. bis 16. Jahrhunderts zu gelten haben und mit diesen selbst noch immer unter dem Sammelnamen »Biblia Pauperum« zusammengefaßt werden, allen seit Gotthold Ephraim Lessing gegen die Berechtigung dieses Lehnnamens geltend gemachten Bedenken zum Trotz[2]). Eine übersichtliche, typologisch und chronologisch angeordnete Zusammenstellung der auf uns gekommenen Armenbibel-Handschriften bezw. Handschriftenfragmente schenkte uns vor wenigen Jahren W. L. Schreiber in seiner Einleitung zur Paul Heitzschen Faksimile-Publikation des früher in Wolfenbüttel, jetzt in der Pariser Bibliothèque Nationale befindlichen einzigen Exemplares einer von 50 Holztafeln gedruckten Biblia Pauperum[3]).

Durch einen glücklichen Pergamentfund ist es mir jetzt vergönnt, dieses Schreibersche Handschriftenverzeichnis um ein wesentliches Stück zu bereichern, — wesentlich nicht nur insofern, als es den frühesten überhaupt bisher bekannt gewordenen Armenbibelhandschriften als ein künstlerisch wie entwickelungsgeschichtlich gleich wertvolles Zwischenglied einzureihen ist, sondern namentlich auch darum, weil es unter den sämtlichen noch vorhandenen Armenbibelhandschriften mit *deutschem* Text geradezu den *absoluten Altersvorrang* für sich in Anspruch nehmen darf. Stammt doch dieses jetzt von mir aufgefundene Pergamentbruchstück einer deutschen Biblia Pauperum noch aus der *ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, während hingegen die frühesten unter den von W. L. Schreiber aufgezählten deutschen Armenbibelhandschriften, nämlich diejenigen der Lyceumsbibliothek zu Konstanz, der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar (Cod. Max. 4), der Hof- und Staatsbibliothek zu München (Cgm. 20) und der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen (Gl. Kgl. Slg. 1377, 4, einzelnes Pergamentblatt mit niedersächsisch-dänischen Begleit-

1) Die frühesten Angaben über noch vorhandene mittelalterliche Biblia Pauperum-Handschriften finden sich nach W. L. Schreibers Feststellungen in *C. H. von Heineckens* »Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen« (Leipzig 1769 II 144, — vergl. desselben Autors »Idée générale d'une collection complette d'estampes«, Leipzig 1771, S. 319) und in *J. D. Fiorillos* »Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden« (Hannover 1815—20, IV, Schlußregister).

2) Siehe *G. E. Lessings* Abhandlung über »Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirs[ch]au« (bezw. über die — von Lessing richtig erkannten, aber zu nahe gedeuteten — Verwandtschaftsbeziehungen dieser und ähnlicher typologischer Bilderreihen zur Biblia Pauperum), als kritische Ergänzung zu C. H. von Heineckens Armenbibelforschungen veröffentlicht unter der Nummer X im Zweyten Beytrag »Zur Geschichte und Literatur — Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel« (Braunschweig 1773) S. 335ff. — Vergl. hierzu den Aufsatz von *M. Bach* im Stuttgarter »Christl. Kunstblatt« 1897, S. 113ff. (mit Abbildung einer der Hirsauer Bildscheiben) sowie den Abschnitt über »Typologische Bilderreihen« in *W. L. Schreibers* oben zitierter »Einleitung« und die *J. Lutzsche* Monographie »Les verrières de l'ancienne église Saint-Etienne à Mulhouse (ibid. 1906, — Studie über die Beziehungen dieser Mülhausener Glasbilder zur »Biblia Pauperum« und zum »Speculum humanae salvationis« Clm. 23433 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek). — Nach W. L. Schreiber wäre der Name »Biblia Pauperum« vielleicht zu ersetzen durch den Sammelnamen »Benediktinerbibel«; vergl. hierzu auch *J. Guiberts* Aufsatz »Les origines de la Bible des Pauvres« in der »Revue des Bibliothèques« 1905, S. 312ff.

3) Erschienen 1903 in Straßburg im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel, — mit Bildproben aus sämtlichen bis dahin bekannt gewordenen Handschriften). — Über die Holzschnittausgaben der »Biblia Pauperum« vergl. auch W. L. Schreibers »Manuel de l'amateur de la gravure sur bois etc. au XVe siècle« (Leipzig 1902, IV, 1—113) sowie P. Kristellers »Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten« (Berlin 1905, S. 33ff., 82ff., 141) und desselben Autors Faksimile-Publikation des Unikums der Heidelberger Universitätsbibliothek (noch mit handschriftlichen Begleittexten, — von Kristeller um 1440—1450 datiert, — Berlin 1906). Ein nicht ganz vollständiges Exemplar einer der vierzigblättrigen niederländischen Holzschnitt-Armenbibeln (wohl Schreiber, Manuel IV, S. 6, Exempl. der Bibl. M. Stuart) erzielte auf der Londoner Sotheby-Auktion vom 20. März dieses Jahres den Rekordpreis von 25800 M.

texten), W. L. Schreibers kostümgeschichtlichen Darlegungen zufolge erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sein können.

Von diesen frühesten bisher bekannt gewesenen deutschen Handschriften aber zeigt der Weimarer Cod. Max. 4 (zehn Pergamentblätter in Großfolio, — von W. L. Schreiber um 1360—80 datiert) nicht zwar in stilistischer Hinsicht, wohl hingegen in Inhalt, Gruppierung und Umrahmungsweise der Bilddarstellungen auf der unteren Hälfte von Folio 6 (Vorder- und Rückseite) und ebenso auch im Wortlaute der zugehörigen lateinisch-deutschen Begleittexte eine nicht minder offenkundige Übereinstimmung mit meinem Fragmente, als der entsprechende Folioabschnitt im Clm. 23426 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (9 Pergamentblätter in Kleinfolio, nur mit lateinischen Texten, — entgegen der Schreiberschen Datierung wohl schon um 1340—1350 entstanden). Der in seinen übrigen Teilen verloren gegangene, wesentlich ältere Pergamentcodex, dem mein Fragment entstammt, und der demnach gleichfalls aus 9 Ganzfolioblättern bestanden haben muß, ist also ohne jeden Zweifel als direktes oder indirektes Prototyp für jene beiden Armenbibelhandschriften der Weimarer und Münchener Hofbibliotheken zu betrachten. Ihnen würden sich als ebenfalls wesentlich jüngere, jedoch freiere Nachbildungen des gleichen Urtyps anschließen die ebenfalls neunblättrigen Armenbibelhandschriften der Konstanzer Lyceumsbibliothek (laut W. L. Schreiber nach 1350 entstanden, — die deutschen Texte anscheinend direkte Rückübersetzungen der lateinischen des Münchener Clm. 23426) und des Königlichen Kupferstichkabinetts zu Berlin (Nr. 78 D 2, von W. L. Schreiber um 1360 datiert, nur mit lateinischen Texten, — die vier Prophetenmedaillons aus dem Diagonalkreuz ins Vertikalkreuz verrückt). Meinem Pergamentfunde an Alter überlegen wäre dann einzig und allein die nur mit lateinischen Begleittexten versehene, laut W. L. Schreiber noch im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstandene neunblättrige Biblia Pauperum-Handschrift von Sankt Florian in Oberösterreich (Reg. Augustiner-Chorherrenstift III, 207, — spätere Kopie hiervon der Cod. 1198 in der k. k. Hofbibliothek zu Wien). Jedoch steht mein Fragment in der ruhig gelassenen, klassisch-statuarischen Haltung seiner alttestamentlichen Hauptfiguren wie in deren vornehm-künstlerischer Gewanddrapierung dem noch deutlich *romanisierenden Übergangsstile* der Figurenzeichnungen der Sankt Florianer Armenbibel immerhin noch so nahe, daß der Altersunterschied beider Handschriften in der Tat nur wenige Jahre betragen kann [1]).

Mein Fundstück stellt sich dar als ein rechteckiges, ca. 24 cm hohes und ca. 31 cm breites, ungleichmäßig beschnittenes und an der unteren Außenecke — zum Glück ohne Beeinträchtigung der Bilddarstellungen — durch Moderfraß lädiertes, jedoch nur wenig vergilbtes Pergamentblatt, dessen bis zur Höhe von ca. 5 cm schriftfrei gebliebener unterer Rand in der Höhe von ca. 2 cm scharf umgebrochen ist. Die ca. 14 cm hohen und ca. 17 cm breiten Mittelfelder der Ober- wie der Unterfläche des Blattes sind mit buntfarbig kolorierten Bilddarstellungen in mehr oder weniger breit konturierter Federzeichnung bedeckt und rings umrahmt von lateinischen und deutschen Über- und Beischriften sowie ausführlicheren deutschen Erläuterungstexten in sorgfältig und großzügig mit braunschwarzer und zinoberroter Tusche ausgeführter, frühgotischer Mönchsschrift. Den ca. 5 cm breiten seitlichen Schriftkolumnen mit ihren roten Majuskelinitialen am Anfange der lateinischen wie der deutschen Textabschnitte stehen kurze zweizeilige Spruchbeischriften unter und über den beiderseitigen Bildfeldern gegenüber, sowie auf dem ca. 2 cm breiten, ebenfalls scharf umgebrochenen Oberrande des Blattes beiderseitig zwei ca. 27 cm lange, von schwarz und rot ausgeführten kleineren Initialen unterbrochene Schriftzeilen, — die obligaten lateinischen Hexameter-Tituli der Biblia Pauperum nebst den darunter gesetzten deutschen Übersetzungen. Über diesen Tituli-Zeilen sind fernerhin noch einige der Quere nach durchschnittene Endworte nicht zugehöriger Schrifttexte sichtbar, die das Pergament als halbiertes Großfolio und den Codex, dem es entnommen wurde, als zu jener älteren Sondergruppe von Armenbibeln gehörig erkennen lassen, die *zwei Bildgruppen auf jeder Seite* enthalten. Am inneren Seitenrande des Blattes sind noch die Nahtstiche wahrnehmbar, durch die es dereinst mit anderen Blättern zum Codex zusammengeheftet war. Leider zeigt das Blatt außerdem noch gegen den inneren Rand der beiden Bildflächen zu mehrere ca. 1 cm lange, engstichige Quernähte, durch deren eine gerade die Köpfe zweier prächtigen Frauengestalten (der Jesabel der Vorder- und der Sarepta-Witwe der Rückseite des Pergamentes) leicht beschädigt wurden. Aus diesen letzteren Quernähten wie auch aus den oberen und unteren Randumbrüchen und aus einem dritten scharfen Bruche, der ca. 5 cm von der seitlichen Außenkante des Blattes entfernt senkrecht durch die beiderseitigen Schriftkolumnen des Außenrandes verläuft, ist zu ersehen, daß das kostbare Pergamentstück von irgend einem Buchbinder der ersten Buchdruckperiode als Buchumschlag oder als festes Futter zu einem Bucheinbande verwendet wurde. Jedoch konnten mir die Vorbesitzer des Blattes, das im Nachlasse eines längst verstorbenen Kuriositätensammlers jahrzehntelang unerkannt vergraben gelegen hatte, über das Buch, dem es als Einband gedient hatte, keinerlei Auskunft mehr geben; die spezielle örtliche Herkunft meines Fragmentes bleibt daher zu meinem Bedauern ebenso in Dunkel gehüllt, wie der Verbleib der übrigen Teile der zugehörigen Gesamthandschrift.

In der Anordnung seiner beiderseitigen Bildgruppen repräsentiert das Blatt unverkennbar den Typus II der Schreiberschen Armenbibel-Klassifizierung. Die Mitte

1) Der gleiche noch deutlich romanisierende Übergangsstil scheint mir übrigens auch in den von W. L. Schreiber erst um 1340—60 datierten lateinischen Armenbibelhandschriften Clm. 23425 und Clm. 4523 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek noch ganz unverkennbar lebendig zu sein.

eines jeden Bildfeldes wird von der in einen Doppelkreis eingeschlossenen neutestamentlichen Hauptdarstellung mit ca. 5 cm hohen Ganzfigürchen auf blauem Grunde eingenommen. (Vorderseite: Christus wird von zwei Kriegsknechten vor den thronenden Pilatus geführt; Rückseite: Christus, beim Tragen des Kreuzes symbolisch durch die Mutter Maria unterstützt, wird von einem Kriegsknechte zum Richtplatze geführt.) Um diese Mittelmedaillons sind je vier ebenfalls mit Doppelkreisen umrahmte, ca. 3 cm hohe Halbfiguren alttestamentlicher Propheten (mit Schriftbändern auf hellgrünem Hintergrunde) in der Weise gruppiert, daß je zwei einander zugekehrte Propheten oben und unterhalb der Mittelmedaillons näher aneinander gerückt und die Außenkreise der Prophetenmedaillons von denjenigen der Mittelmedaillons überschnitten erscheinen. Die beiden alttestamentlichen Vorbilder zu jeder der neutestamentlichen Hauptdarstellungen nehmen dann ohne jede Eigenumrahmung mit je zwei ca. 10 cm hohen Hauptfiguren die ca. $4^1/_2$ cm breiten Seitenränder der Bildflächen ein. Zur Linken der Pilatusszene sieht man »dy unmilde konigine Jezabel«, die »bose frowe«, die auf die Ermordung des sitzend zu ihr redenden Propheten Elias sinnt (1. Kön. XIX, 2), — zur Rechten den gleichfalls sitzend dargestellten König »Nabuchotonosor von Babilonie«, der dem in Gestalt dreier geharnischten Kriegsknechte auf ihn eindringenden Volke »dorch vorchte« die Auslieferung des Propheten Daniel bewilligt (Dan. XIV, 28)[1]; zur Linken der Kreuztragungsszene hingegen den Urvater Abraham mit »swert und fuir« und sein Söhnlein Isaak, der »trug daz holcz, damyte her solde geopphert werden« (1. Mos. XXII, 6), — zur Rechten den Propheten Elias, dem die holzsammelnde Witwe von Sarepta auf seinen Anruf hin antwortet: »Ich lese czwer holczer« — in Kreuzform dargestellt — »daz ich mir und myme sone geside daz geszen und gesterben« (1. Kön. XVII, 10—12). Ausführliche Erläuterungen zu diesen alttestamentlichen Paralleldarstellungen geben die seitlichen Schriftkolumnen, und zwar (unter Zitierung der alttestamentlichen Schriftstellen) zunächst in kurzen lateinischen Texten, dann in deutschen Übersetzungen dieser Urtexte und schließlich — unter Anknüpfung durch die Verbalformen »bedutit« oder »beczeichenten« — in ebenfalls deutschen Exegesen der prophetischen Beziehungen zwischen dem betreffenden alttestamentlichen Randbilde und der neutestamentlichen Hauptdarstellung. In kürzerer Fassung sind diese Bilderläuterungen bereits in den am Oberrande des Blattes hinlaufenden lateinischen Hexameterüberschriften (je drei zu jeder Bildergruppe) gegeben[2], die sich in fast identischem Wortlaute selbst noch in den spätesten Holzschnitt- und Druckausgaben der Armenbibel wiederfinden, hier jedoch außerdem noch von darunter gesetzten deutschen Inhaltsübertragungen begleitet werden. Ebenso sind auch die lateinischen Prophetensprüche in den Doppelkreisumrahmungen der Prophetenbilder über oder unter diesen nochmals in deutschen Übersetzungen wiederholt, denen der bereits auf den betreffenden Spruchbändern angegebene Prophetenname in roter Schrift wiederum extra vorgesetzt ist. Endlich hat auch jede Hauptfigur der alttestamentlichen Seitenbilder ihre rote Namensüberschrift erhalten. Die Doppelkreisrahmen der neutestamentlichen Mittelbilder und die Spruchbänder der alttestamentlichen Seitenbilder sind unbeschrieben geblieben. Der in sprachlicher Hinsicht noch sehr altertümliche Charakter der deutschen Texte scheint mir im Vereine mit dem noch offenkundig romanisierenden Übergangsstile der Figurendarstellungen auf die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts als mutmaßliche Entstehungszeit meines Bilderhandschriftfragmentes hinzudeuten. Jedenfalls muß es W. L. Schreibers trachtengeschichtlichen Angaben zufolge (»Einleitung« S. 24) vor 1340 entstanden sein, da die Obergewänder aller Standespersonen hier noch bis auf die Füße hinabreichen, und die Fußstellung sämtlicher Figuren (namentlich der auf den Pilatus- und Nebukadnezarbildern sichtbaren Kriegsknechte) diesen noch den Anschein verleiht, als ob sie auf den Fußspitzen ständen.

Bei Durchsicht der Schreiberschen Abbildungsproben aus den verschiedenen Armenbibelhandschriften erkannte ich alsbald die nahe Verwandtschaft der Bildergruppen meines Pergamentfundes mit denjenigen des Münchener Clm. 23426 und des Weimarer Cod. Max. 4. Erschien mir diese Verwandtschaft dem Münchener Codex gegenüber in stilistischer Hinsicht noch sinnfälliger, so lag sie doch auch dem Weimarer Codex gegenüber, der nach Schreibers Angabe außerdem den deutsch-lateinischen Text mit meinem Blatte gemeinsam hatte, noch klar genug zutage, um mich zunächst zu einem Besuche der Weimarer Hofbibliothek zu veranlassen. In der Tat führte mich die direkte Vergleichung meines Pergamentes mit der dortigen Bilderhandschrift zu den überraschendsten Ergebnissen. Erfuhr ich doch daraus, daß diese aus dem Erfurter Peter-Pauls-Kloster stammende Weimarer Armenbibel zu jenem Pergamentcodex, dem mein Bilderhandschriftfragment ehedem

1) Unter Daniel XIV. sind die apokryphen Bücher »Vom Bel zu Babel« und »Vom Drachen zu Babel« zu verstehen. Bei den Textangaben »in dem dritten konigbuche« wurden wohl die beiden Bücher Samuelis als Regum liber I und II gerechnet.

2) *Vorderseite:*
Est fera plebs ausa dampnare Jesum sine causa. —
Femina trux istum dampnat sic impia Christum. —
Gens haec crudelis sitit interitum Danielis. —
Rückseite:
Fert crucis hic lignum Christus reputans sibi dignum. —
Ligna ferens Christe te praesignat puer iste. —
Mystica sunt signa crucis haec viduae duo ligna. —
— Über den heiligen Ansgarius (844—864 Bischof von Bremen) als vermeintlichen Verfasser dieser leoninischen Hexameter-Tituli der Biblia Pauperum vergl. die oben zitierten Schriften von C. H. von Heinecken und von G. E. Lessing (a. a. O., S. 338 ff.). Nach W. L. Schreiber (»Einleitung« S. 3) wären die Vorbilder für die Biblia Pauperum-Dichtung in den Werken der altchristlichen Hymnendichter des 4. bis 6. Jahrhunderts (Gregor von Nazianz, Prudentius, Rusticus Helpidius) zu suchen.

NEU AUFGEFUNDENES FRAGMENT EINER BIBLIA PAUPERUM-HANDSCHRIFT.

VORDERSEITE.

NEU AUFGEFUNDENES FRAGMENT EINER BIBLIA PAUPERUM-HANDSCHRIFT.

RÜCKSEITE.

Cod. Max. 4 der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar, untere Bildergruppe der Rückseite von Folio 6

angehörte, in genau demselben Abhängigkeitsverhältnisse gestanden haben muß, wie die Armenbibelhandschrift der Jenenser Universitätsbibliothek[1]) und der unvollständige Codex membr. I, 54 der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha gegenüber dem Münchener Cgm. 20 (der seinerseits wiederum in offenkundigem

1) Diese *Jenenser Armenbibel* (41 Bildergruppen auf 21 Pergamentfolios — also nur eine Bildergruppe auf jeder Seite — nebst einem Vorsatzblatte) fehlt im Schreiberschen Handschriftenverzeichnis und ist vom Thüringer Denkmälerinventarisator P. Lehfeld — Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach II, 140 — weder als sogen. Biblia Pauperum erkannt, noch mit der Gothaer Armenbibel und dem Münchener Cgm. 20 verglichen worden. Sie wurde laut Schlußnotiz 1462 »in Charphaym« (dem heutigen »Karpfham« bei Passau, von P. Lehfeld auf »Cuxhafen« gedeutet!) von demselben Capellan *Wolfgang Wulfing[er]* geschrieben und mit buntfarbigen Bibelminiaturen, Initialen und spätgotischen Randarabesken geschmückt, von dessen Hand auch die unvollständige, 1464 vollendete *Biblia Pauperum der Gothaer Hofbibliothek* herrührt (33 Bildgruppen auf 17 Pergamentfolios nebst einem Vorsatzblatte). Die deutschen Texte beider Codices, in ihrer weitschweifigen niederbayerischen Dialektfassung völlig abweichend von denjenigen der oben besprochenen Handschriftengruppe, erweisen sich als wortgetreue, nur in der Dialektschreibweise leicht modernisierte Abschriften von denjenigen des *Münchener Cgm. 20* (von W. L. Schreiber um 1360—75 datiert). Die 41 Bildergruppen dieser Münchener Handschrift blieben nur dem Sonderinhalte der Einzeldarstellungen und dem allgemeinen Gruppenanordnungsschema nach für Wulfing vorbildlich, der für jede seiner beiden Abschriften neue, provinziell-unbeholfene Bildkompositionen zeichnete und kolorierte. Bei der auch im übrigen reicheren Jenenser Abschrift verstärkte er den farbigen Eindruck der Bilder wie der Initialen durch sparsame Verwendung von Blattgoldauflagen, sicherlich auf besonderen Wunsch des in der Eingangsnotiz mit Ehren genannten Bestellers Lienhart Smatz zu Weichmertting (dem heutigen Weihmörting bei Griesbach), — »dy czeit chasstner zu Griespach« (ebenfalls bei Passau gelegen). Das Wappen dieses Bestellers ist inmitten zweier anderen Wappenbilder am Fuße des Vorsatzblattes in farbenreicher Miniaturmalerei sichtbar. Die Eingangsnotiz mit dem hübschen blauroten Initial-D besagt auch, daß Wolfgang Wulfing diesen »Auszug der alten ee vber dy new ee« nicht nur »ze schreiben« sondern »auch zemaln« hatte. — Den Hinweis auf diesen in der speziellen Biblia Pauperum-Literatur meines Wissens bisher

Zusammenhange steht mit dem gleich ihm noch frühgotischen Tegernseer Benediktinerkodex Clm. 19414 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek). Denn tatsächlich präsentiert sich die untere Hälfte von Folio 6 der Erfurter Armenbibel in ihren beiderseitigen Bilddarstellungen lediglich als eine wesentlich jüngere freie Neubearbeitung der künstlerisch weit höher stehenden Bildergruppen meines Pergamentblattes — man beachte bei diesem den großzügigen Stil der Figurenzeichnung und der Gewanddrapierung sowie die vornehme Schlichtheit der mehr nur die Falten- und Schattenmodellierung andeutenden Kolorierung —, in ihrer lateinisch-deutschen Beschriftung dagegen geradezu als eine direkte Abschrift desselben. Allerdings wurden vom Abschreiber einzelne Worte der deutschen Urtexte meines Fragmentes in eine jüngere und weichere Dialektschreibweise übertragen. So liest man in der Weimarer Handschrift in der Regel »die« anstatt »dy«, — »sie« anstatt »sy«, — »auch« anstatt »ouch«, — »zu« anstatt »czu«, — »zwei« anstatt »czwer«, — »zeichen« anstatt »czeichen«, — »rief« anstatt »ryff«, — »drůg« anstatt »trug«, — »dodene« anstatt »totene«, — »volg« anstatt »volk«, — »vrouwe« anstatt »frowe«, — »verdampte« anstatt »vertumete«, — »vorseide« anstatt »vorsagit«. — »Bedutit« ist übersetzt in »bezeichint«, — »mit lutir stime« in »mit ungestůmen stimmen«; — »[daz grime volk] troste[1]) Jesum vertumen« in »ist gedůrstig Jesum verdůmen [ane sache]«. Von diesen geringfügigen Wortabweichungen abgesehen, stimmen jedoch die deutschen wie die lateinischen Texte meines Fragmentes genau mit den entsprechenden Texten der Weimarer Abschrift überein, so daß ich die ersteren an einigen lädierten Stellen sogar nach den letzteren ergänzen konnte. Hier sei auch eine der mehrfach vorkommenden irrtümlichen Angaben W. L. Schreibers dahin berichtigt, daß nicht nur die Erläuterungen der alttestamentlichen Vorbilder, sondern ebenso die *Tituli* und die *Prophetensprüche* im Weimarer Codex (genau wie bei meinem Fragmente) *in lateinischer und in deutscher Sprache* wiedergegeben sind. Wie weit der Textkopist seiner Originalvorlage getreu blieb, kann man daraus ersehen, daß er das einzige Prophetenmedaillon links

noch nicht behandelten Jenenser Prachtcodex verdanke ich Herrn Oberbibliothekar *Prof. Dr. R. Ehwald* in Gotha. — Über die vor einigen Jahren von London aus nach Amerika verkaufte deutsche Armenbibelhandschrift des 15. Jahrhunderts aus der ehemalig Weigelschen Sammlung, für deren geistreiche, von überlegener Künstlerhand in schlichter Federzeichnung ausgeführte Bildkompositionen August Schmarsow gegen Campbell Dodgson und Jaro Springer auch fernerhin die Autorschaft des Baseler Meisters *Kourad Witz* in Anspruch nimmt, vergl. »Repertor. für Kunstwissenschaft« 1905, S. 340 ff.; 1907, S. 169 ff; sowie »Zeitschrift für christliche Kunst« 1905, S. 266 ff.; 1907, S. 49 ff., 83 ff., 129 ff.

1) — alias »*torste*« = *ausa est;* vergl. *Nibelungen* I, 99: »*Die dâ torsten vehten, — die lâgen alle erslagen*«. — Die irrtümliche Übersetzung »ist gedůrstig« läßt erkennen, daß das viel gebrauchte mittelhochdeutsche Zeitwort »*turren*« — wagen dem Erfurter Textkopisten bereits nicht mehr geläufig war.

über dem Hauptmedaillon mit der Darstellung Christi vor Pilatus genau ebenso ohne Namensinschrift, lateinische Spruchumschrift und deutsche Spruchüberschrift beließ, wie es auf meinem Pergamentblatte zu sehen ist. Selbständig hinzugefügt sind dagegen vom Zeichner und Miniaturisten der Weimarer Bildergruppen die zwickelfüllenden, aus rotem Grunde ausgesparten Dreiblattornamente zwischen den paarweise aneinander stoßenden Prophetenmedaillons, die auch hier eine grüne Hintergrundtönung erhielten, ebenso wie für die neutestamentlichen Mittelmedaillons die blaue Hintergrundtönung beibehalten wurde. Während jedoch die letztere sämtlichen Mittelmedaillons des Weimarer Cod. max. 4 eigen ist, haben die vier Prophetenmedaillons — in regelmäßigem Wechsel zwischen benachbarten Bildergruppen — bald die obengenannte grüne, bald eine leuchtend rote Grundtönung aufzuweisen. Die Gesamtzahl der Bildergruppen beträgt übrigens im Weimarer Codex nicht 36, wie W. L. Schreiber wiederum irrtümlich angibt, sondern nur 34, entsprechend der Bildergruppenzahl aller übrigen frühesten Armenbibelhandschriften; und zwar sind diese 34 Bildergruppen in der Weise auf 9 Pergamentblätter verteilt, daß die Vorderseite des ersten Blattes leer blieb. Allerdings sieht man auf einem angehefteten zehnten Blatte nach dem Schema der übrigen und in der gleichen unbeholfenen Zeichen- und Koloriermanier noch eine weitere Bildergruppe angelegt, darstellend das Jüngste Gericht; jedoch ist diese Sondergruppe ohne jede Textumrahmung und sonstige Beschriftung geblieben, so daß sie sich ohne weiteres als freie Hinzufügung des alten Buchmalers zu erkennen gibt[1]).

Im Stile der Zeichnung und der Kolorierung ihrer Bilddarstellungen sowie ihrer im Sinne einer weit jüngeren Gotik viel lebhafter geschwungenen und bewegten Einzelfiguren hat die Weimarer Armenbibelhandschrift freilich so gut wie nichts mehr mit meinem Pergamentfragmente gemein. Wesentlich näher steht dem letzteren in dieser Hinsicht und demgemäß auch zeitlich der gleichwohl ohne Zweifel ebenfalls erst nach ihm entstandene Clm. 23426 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Die Figuren dieser kleineren Münchener Biblia Pauperum sind in Haltung und Ausdruck viel ruhiger gegeben und weniger gotisch geschwungen, als diejenigen des Weimarer Cod. Max. 4; die Kolorierung wirkt infolge Aufgabe der farbigen Hintergrundtönungen bei den fünf Medaillonbildern einer jeden Bildergruppe harmonischer und diskreter; hingegen ist die Zeichnung bei kleinerem Maßstabe zwar im allgemeinen zierlicher, in der Behandlung des Faltenwurfes jedoch noch summarischer und gröber, als bei der Weimarer Bilderhandschrift. Man vergleiche nur die großartigen, durchaus künstlerisch empfundenen Gestalten des Abraham und der Iesabel auf den Rück- und Vorderflächen meines Blattes mit den entsprechenden Figuren der Weimarer wie der

1) Angebunden ist der Weimarer Armenbibelhandschrift eine künstlerisch wertvollere frühgotische Bilderhandschrift mit großfigurigen und buntfarbigen Darstellungen aus der Apokalypse.

Clm. 23426 der Hof- und Staats-Bibliothek zu München, untere Hälfte der Vorderseite von Folio 6

Münchener Armenbibel, um deren Zeichner als die weit schwächeren Kopisten bezw. Umformer der durch mein Fragment repräsentierten Urvorlage zu erkennen. Auch in dem Münchener Clm. 23426 ist das Prophetenmedaillon links über dem Mittelbilde mit der Darstellung Christi vor Pilatus wiederum ohne Spruchumschrift geblieben, und nur der Prophetenname »Ysaias« ist offenbar willkürlich der eingezeichneten Halbfigur beigeschrieben worden. Die deutschen Übersetzungen der Prophetensprüche wie der Hexameter-Tituli sind bei dieser Münchener Handschrift völlig weggelassen, die deutschen Erläuterungstexte zu den alttestamentlichen Seitenbildern sogar wortgetreu ins Lateinische übertragen worden. Selbständige, vom Wortlaute der deutschen Texte meines Fragmentes unabhängige Rückübersetzungen der lateinischen Textübertragungen des Münchener Clm. 23426 in ein angeblich oberalemannisches Deutsch findet man in der prächtigen Armenbibelhandschrift der Konstanzer Lyceumsbibliothek (nach Durchzeichnungen publiziert von Laib und Schwarz in Zürich 1867). Diese hat mit demselben Münchener Codex außerdem das einheitlich durchgeführte Doppelliniensystem gemein, durch das ihre vollkommen originalen Bildkompositionen (unkolorierte Federzeichnungen) mitsamt den Tituli und den Erläuterungstexten in fester Umrahmung zusammen gehalten werden. Von der absoluten Selbständigkeit des Zeichners der Konstanzer Armenbibel gegenüber den Darstellungen des Münchener Clm. 23426 und damit auch meines Fragmentes zeugt namentlich die Nebukadnezarszene mit dem vielköpfigen »Bovil«-Haufen (gegenüber den drei Kriegsknechten meines Einzelblattes wie auch der Münchener und Weimarer Nachbildungen desselben) sowie die Weglassung der Eliasfigur auf dem Seitenbilde mit der holzsammelnden »wrouwe von Sarepta« [1]). Das Prophetenmedaillon links über dem Pilatusbilde ist gleich allen übrigen bei der Konstanzer Armenbibel mit einer frei gewählten deutschen Spruchumschrift versehen. Schriftfrei blieben dagegen bei dieser Bilderhandschrift — ebenso wie bei meinem Fragmente —

1) Hier würde also einer jener von W. L. Schreiber (»Einleitung« S. 26) ausführlicher charakterisierten Fälle vorliegen, in denen die Bildkompositionen nach den bloßen Beschreibungen des Textkopisten vom Zeichner völlig neu entworfen werden mußten. Man vergleiche hierzu auch die am Schlusse des Schreiberschen Verzeichnisses aufgezählten Handschriften, bei denen der Bildschmuck gänzlich unausgeführt geblieben ist, — nämlich das Pergamentfragment des Londoner British Museum (Add. Mscr. 31303 B, — mit eingezeichneten Bildkreisen nach dem Schema des Schreiberschen Typus II, dem auch das senkrecht halbierte Fragment Add. Mscr. 31303 A und die reiche Miniaturenhandschrift Kings Mscr. Nr. 5 noch sehr nahe stehen), die Papierhandschrift des Benediktinerstiftes Seitenstetten (Nr. 297, — mit Bildbeschreibungen für den Zeichner bezw. Miniaturisten) und diejenige der Universitätsbibliothek zu Utrecht (Nr. 373), — sämtlich in lateinischer Sprache geschrieben.

die Doppelkreisumrahmungen der neutestamentlichen Mittelmedaillons, während sie doch bei dem Münchener Clm. 23426 und dem Weimarer Cod. Max. 4 kurze und noch dazu gleichlautende lateinische Erklärungsinschriften zeigen, die außerdem unter- bezw. oberhalb der einzelnen Gesamtgruppen nochmals in demselben Wortlaute wiedergegeben sind. Gegen die naheliegende Vermutung, daß die deutschen Begleittexte der Weimarer Handschrift gleich denen der Konstanzer Armenbibel freie Übersetzungen der lateinischen Texte des Münchener Clm. 23426 sein könnten, sprechen die schon oben ausführlicher gewürdigten Tatsachen, daß die meinem Fragmente entsprechenden deutschen Begleittexte der Weimarer Handschrift — im Gegensatze zu denjenigen der Konstanzer Handschrift — wortgetreue Abschriften der deutschen Texte meines Fragmentes darstellen, und daß dieses auch in der farbigen Hintergrundtönung der fünf Doppelkreismedaillons über die Münchener Handschrift hinweg dem Miniaturisten der Weimarer Handschrift als Urvorlage gedient haben muß. Daß hinwiederum die Weimarer Handschrift etwa bei Anfertigung des Münchener Clm. 23426 als direktes Muster gedient haben könnte, erscheint unmöglich infolge der nicht zu bezweifelnden stilistischen Priorität des letzteren vor der ersteren; die Tatsache dieser Priorität läßt sich schon aus dem Umstande mit Sicherheit nachweisen, daß die dem Weimarer Codex auf jeden Fall an Alter überlegene Konstanzer Armenbibel in ihren deutschen Erläuterungstexten unabhängig von denjenigen meines Fragmentes wortgetreu aus den lateinischen Texten der Münchener Handschrift zurückübersetzt wurde. Es bleibt also zur Erklärung der oben charakterisierten gleichlautenden Mittelmedailloninschriften der Codices von Weimar und München nichts weiter übrig, als zwischen diesen beiden Kopien und der durch mein Fragment repräsentierten Urvorlage eine unbekannte gemeinsame Zwischenstufe anzunehmen.

Merkwürdigerweise haben die Erläuterungstexte zu den alttestamentlichen Seitenbildern meines Pergamentblattes, von denen doch diejenigen zu den entsprechenden Darstellungen der Weimarer und Konstanzer Armenbibeln sowie des Münchener Clm. 23426 wenigstens der Sinn- und Satzfolge nach sämtlich direkt oder indirekt abhängig erscheinen, ihrerseits keinerlei Beziehung zu den korrespondierenden lateinischen Textfassungen (wohl Vulgatatexten) der ungefähr gleichalterigen Biblia Pauperumhandschrift von Sankt Florian in Oberösterreich, die doch bisher als direktes Prototyp für sämtliche Handschriften des Schreiberschen Typus II gegolten hat. Nicht zu verkennen ist dagegen die weitgehende kompositorische Übereinstimmung der alttestamentlichen Seitenbilder meines Blattes und damit des Weimarer Cod. Max. 4 und des Münchener Clm. 23426 mit den entsprechenden Darstellungen der Sankt Florianer Handschrift. Hinwiederum sind bei dieser letzteren die vier Prophetenhalbfiguren einer jeden Bildergruppe nicht in Doppelkreismedaillons gesetzt, sondern ohne jede Eigenumrahmung durch ihre Spruchbänder im Diagonalkreuz an das neutestamentliche Mittelmedaillon angeschlossen. Aus all diesen Umständen ergibt sich die zuverlässige Tatsache, daß bei meinem Fragmente und bei der Sankt Florianer Bilderhandschrift die Erläuterungen zu den wohl auf eine gemeinsame unbekannte Urvorlage zurückzuführenden alttestamentlichen Seitenbildern erst nach diesen selbständig verfaßt und beigeschrieben wurden, ganz im Gegensatze zu den späteren Münchener und Weimarer Nachbildungen der durch mein Fragment repräsentierten Armenbibel, bei denen die Textabschriften bezw. -Übertragungen fertig vorgelegen haben müssen, ehe die Bilder in die ausgesparten Räume und in die vorgeschriebenen Medaillons eingezeichnet wurden.

Hinsichtlich der etwaigen Priorität meines Fragmentes gegenüber der Sankt Florianer Armenbibelhandschrift wage ich kein entscheidendes Urteil abzugeben, da ich die letztere leider nur in den Durchzeichnungsabdrucken der Camesina und Heiderschen Sonderpublikation (Wien 1863) zur Vergleichung heranziehen konnte. Ausgeschlossen erscheint mir die Möglichkeit einer solchen Priorität keineswegs; denn bei vielen der alttestamentlichen Hauptfiguren der Sankt Florianer Handschrift und namentlich auch bei der Gestalt der Iesabel tritt die durch die gotische Modehaltung bedingte S-Linie bereits vollkommen deutlich zutage, während doch die Iesabel meines Fragmentes noch die statuarisch-strenge Geradehaltung der romanischen Vorzeit aufweist. Immerhin lassen die unkolorierten Federzeichnungen von Sankt Florian in anderen Einzelfiguren wie auch in der prächtig geschlossenen Gesamtanlage sämtlicher mit einheitlicher Sorgfalt zeichnerisch durchgebildeten Darstellungsgruppen ähnliche romanisierende Tendenzen noch deutlich genug wahrnehmen, um zum mindesten die ungefähr gleichzeitige Entstehung dieser Bilderhandschrift und meines Miniaturenfragmentes zu gewährleisten.

Jedenfalls glaube ich, durch meinen Pergamentfund nicht nur die Zahl der bisher bekannten Biblia Pauperumhandschriften um ein sprachgeschichtlich interessantes und an künstlerischem Wert den altehrwürdigen Codices von Sankt Florian und Konstanz vollauf ebenbürtiges Frühwerk bereichert, sondern auch die Entstehungsgeschichte des Münchener Clm. 23426 und des Weimarer Cod. Max. 4 zum Nutzen der Spezialforschung in eine neue Beleuchtung gerückt zu haben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

Leo Putz pinx.

F A Brockhaus repr

VOR DEM AUSGANG.

Verlag v. E A Seemann, Leipzig.

BILDNIS EINES JUNGEN MÄDCHENS

ZWEI CHINESISCHE MALER

VON OSCAR MÜNSTERBERG

(Schluß des Aufsatzes aus dem vorigen Hefte)

WIE ich schon oben ausführte, hat die rohe Gewalt der China überflutenden Mongolenhorden die Klassik der chinesischen Kunst zerstört. Es folgte das Streben, zu erzählen statt zu empfinden. Der Inhalt übertönte die Stimmung.

In geschmackvoller Weise wurden die Bilder zusammenkomponiert, aber ihnen fehlte die einheitliche Stimmung. Wir würden heute sagen, es waren literarische Bilder, denen die malerischen Qualitäten fehlten.

Die Zeichnung wurde stärker betont und desgleichen die Farben. Waren die besten Werke der Sung-Zeit in Schwarz-Weiß ausgeführt, so wurde jetzt die Illuminierung mit bunten Farbwerten hauptsächlich gepflegt. Geschmackvolle Flächendekorationen in kunstvoller, feinfühliger Abstimmung ersetzten die kraftvollen Impressionen der klassischen Zeit.

Im Streben, immer mehr der Natur ähnlich zu malen und vielleicht auch infolge des europäischen Einflusses, begann im 18. Jahrhundert ein naturalistischer Stil. Von China drang die neue Kunstrichtung nach Japan. Zwischen beiden Ländern bestand ein ähnlicher Austausch an Künstlern und Kunstwerken, wie zwischen Europa und Amerika im letzten Jahrhundert.

Chin Nampin kam 1731 auf mehrere Jahre nach Nagasaki in Japan und hat dort zahlreiche Bilder in dem damals in China modernen realistischen Stile gemalt. Durch ihn entstand die Anregung zu der von Okyo Maruyama begründeten Maruyama-Schule in Japan.

In Nagasaki fand der eingewanderte Chinese eine Schar von Bewunderern, die ihm seine zahlreichen Arbeiten zu guten Preisen abnahmen, so daß er zu einem Vermögen kam. Die Malereien werden in Japan als kostbare Familienschätze bewahrt. Es sind fast ausschließlich Tierbilder. Chin Nampin lehnte ab, etwas anderes zu malen, als wozu er Lust hatte, während die Meister der alten Schulen auf Bestellung die verschiedensten Motive zu zeichnen pflegten. Gegenüber den Fabeltieren oder den Glück verheißenden Tieren auf den Sung-Malereien wurden damals Haus- und Hoftiere bevorzugt; nicht mehr wurde in großzügigem Schwunge in schwarzer Tuschskizze die Seele des Tieres erfaßt, sondern die äußere Gestalt mit allen kleinlichen Zufälligkeiten an Farbe und Muster wurde in sorgfältiger Miniaturmalerei wiedergegeben. Dementsprechend werden auch andere Tiere ausgewählt. Nicht mehr interessiert die schwarze Silhouette des Raben, sondern von dem bunten Gewande eines Pfau oder Fasans werden die einzelnen Federn in kleinlicher Meisterarbeit wiedergegeben.

Dem Naturstudium angepaßt, wurden die Tiere meistens nicht einzeln, sondern in Gruppen ruhend oder sich bewegend gezeichnet. Um das Seelenleben der Tiere zu malen, genügte *ein* Tier in einer dazu passenden stimmungsvollen Landschaft: um das Tierleben in realistischer Wahrheit zu schildern, sind Tierfamilien erforderlich, deren Bewegungen nach der Natur

Abb. 10. Pfaue, Kraniche, Fasan. Farbige Malereien auf Wandschirm, von Chin Nampin, auch Chen Chuan genannt, geboren in Wuhsing in Che Chuang, China, kam 1731 nach Japan und kehrte etwa 1734 zurück. (Aus Bijutsu Gaho, Bd. IV, 6, 1897)

Abb. 11 u. 12. Schwalben und Weidenbaum; Fasanen am Wasser. Zwei Seiten eines Wandschirmes. Farbige Malerei, ca. 1 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1738. (Aus Tajima, Bd. VII)

Abb. 13. Blumen und Schmetterlinge. Farbige Malereien auf einem Wandschirm, von Chin Nampin. (Aus Bijutsu Gaho, Bd. IV, 6, 1897)

beobachtet werden mußte, während die Landschaft nur als dekorative Füllung herumgemalt wurde.

Es besteht keine innere Zusammengehörigkeit zwischen den Tieren und den Pflanzen oder Landschaften. Er sind geschmackvolle Kompositionen des geschulten Verstandes. Die gleiche Wirkung hätte ebensogut auch anders erzielt sein können. Oft sind die Bilder so wenig einheitlich, daß, wenn einzelne Teile herausgeschnitten würden, noch immer Bilder übrig blieben, bei denen das Weggeschnittene kaum vermißt würde. Es fehlt den Bildern der innere Zusammenhang, der in der Sung-Zeit durch die Tönungen der Luft erzielt wurde.

Nicht großzügige philosophische Offenbarungen, sondern nur liebenswürdige Genrebilder konnte die Dekadenzzeit des 18. Jahrhunderts erzeugen. Keine neuen religiösen Ideen, keine neuen poetischen oder philosophischen Anregungen waren in den letzten Jahrhunderten entstanden, und daher fehlte die geistige Quelle, aus der frische Kraft in den Strom der Kunst fließen konnte.

Die prachtliebenden Fürsten der Mandschuh-Dynastie pflegten alle Künste und Techniken. Kostbare Paläste wurden errichtet und alle Gebrauchsgegenstände aufs kunstvollste verziert. Damals entstand die viel bewunderte Blütezeit der Porzellanindustrie. In Nephrit und in weicheren Steinsorten, in mehrfarbigem Glasfluß und in roten Lackschichten, in Bronze und in Edelmetall wurden zierliche Meisterwerke der Kleinindustrie geschaffen, die in Europa viel Bewunderung erlangten und die Anregung zu neuen Dekorationsstilen und Techniken gegeben haben.

Diesem prunkenden Fürstenstile entsprachen auch die Malereien. Die Wände der Paläste wurden mit dekorativen Bildern von sensitiver Meisterhand geschmückt. Das Gefieder der buntfarbigen Vögel leuchtet in feingetönten Farbenakkorden aus Bambussträuchern, Felsen und Wasser hervor (Abb. 10, 11, 12) und farbige Blumen heben oft noch die farbige Wirkung (Abb. 19).

Auf anderen Blättern sind Pflanzenstauden in geschickter Gruppierung arrangiert und die Farbwirkung der Blütenpracht durch leuchtende Schmetterlinge und zierliche Küchlein gehoben (Abb. 13, 15). Hier sehen wir die Vorlagen zu den berühmten Pflanzenbüchern von der Meisterhand des Japaners Utamaro.

Die heranschleichende Katze ist in lauernder Stellung, von Felsen, Blüten und Blättern eingerahmt, gezeichnet (Abb. 14). Jeder einzelne Teil auf dem Bilde ist eine meisterliche Abschrift nach der Natur, und die einzelnen Teile sind zu einem schönen Akkorde verschmolzen; aber dennoch würde die Malerei auseinander geschnitten ebensogut zwei in sich gesshlossene Bilder abgeben können.

Großzügiger ist der zerklüftete Baum mit Kaninchenfamilien erfaßt (Abb. 17). Dieses Bild ist der europäischen Auffassung so nahe stehend, daß man kaum einen chinesischen Maler als Verfertiger vermuten würde. Nur an der liebevollen Durchführung der einzelnen Ästchen und Blüten ist die geschickte Hand des Asiaten zu erkennen.

Auch die Vierfüßler hat Chin Nampin mit Liebe studiert und ihr Leben in den Bergen und im Walde beobachtet (Abb. 16, 20). Unter kahlen Bäumen am Wintertage stehen die Pferde schutzsuchend dicht zusammen (Abb. 18).

Dem chinesischen Stil ist die europäische Auffassung des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes in der perspektivisch abgestuften Farbwirkung völlig unbekannt. Das Wesentliche, die Tiere, sollen als geistiger Mittelpunkt farbig hervortreten. Auf sie soll der erste Blick fallen und erst dann soll das Auge herumgleiten, um die gefällige Einrahmung mit Bäumen und Felsen zu betrachten.

Abb. 14. Katze, Blumen und Felsen. Farbiges Rollbild, ca. 1,5 m hoch, mit Inschrift: »Am Wintertag von Kanoto I, von Chen Chuan aus Wuhsing« = 1731, von Chin Nampin. (Aus Tajima, Bd. XI)

Abb. 15. Schmetterlinge, Küchlein und Blumen. Farbige Malereien auf einem Wandschirm, von Chin Nampin.
(Aus Bijutsu Gaho, Bd. IV, 6, 1897)

Abb. 16. Dammwild und Pferde. Farbige Malereien auf einem Wandschirm, von Chin Nampin.
(Aus Bijutsu Gaho, Bd. IV, 6, 1897)

Abb. 17. Kaninchen und Vögel im Baum. Farbiges Rollbild von Chin Nampin, datiert 1732.
(Aus Tajima)

Chin Nampin gehört nicht zu den größten Malern Chinas. In seinem Vaterlande wird er viel weniger als in Japan geschätzt, aber trotzdem — welche liebevolle Durchführung des Einzelnen in Zeichnung und Farbe, welche geschickte Komposition, um die gegebene Fläche voll auszufüllen, welche scharfe Naturbeobachtung des Tierlebens und der Pflanzen.

Viele Bilder erscheinen uns so natürlich und lebenswahr, daß der Mangel der Schatten, die traditionelle Stilisierung von Erde und Bäumen, und die von dem Rhythmus der Schriftzüge beeinflußte Linienführung kaum auffällt.

Wenn auch den Bildern der kraftvolle Ausdruck einer vertieften Auffassung fehlt, so sind es doch Kunstwerke einer liebenswürdigen Dekorationskunst, denen auch europäische Künstler Verständnis entgegenbringen sollten.

Abb. 18. Wilde Pferde im Herbst unter Bäumen. Farbige Malerei auf Seide, ca. 1,60 m hoch, von Chin Nampin. (Aus Tajima)

Abb. 20. Ziegen. Farbige Malerei von Chin Nampin. (Aus Bijutsu Gaho, Bd. V, 3, 1899)

Abb. 19. Wilde Gänse und Pflaumenbaum. Farbiges Rollbild, ca. 1,25 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1753. (Aus Tajima, Bd. XIV)

DER HORTULUS ANIMAE, ILLUSTRIERT VON HANS HOLBEIN D. J.

VON HANS KOEGLER IN BASEL

(Siehe auch den einleitenden Aufsatz im Juni-Heft 1908)

DIE stets reizvolle Frage, wie sich der illustrierende Künstler geistig mit seinem Text abfindet, eine Frage die auch bei denjenigen Illustrationen Holbeins, wo sie überhaupt gestellt werden kann, noch so gut wie unbeantwortet ist, fällt unseren Gebetbuchsillustrationen gegenüber ganz weg. Die »Gärtlein der Seelen« sind, wo sie nicht ausschließlich erbauen, vorwiegend lyrisch und nicht episch, Legenden werden im Gebet nur bezugnehmend erwähnt, nicht ausführend erzählt. So ist die Darstellung der Charaktere der Heiligen auf die allgemeine künstlerische Überlieferung der Schulen angewiesen, während die Szenen meist nur äußerlich, im Sinne von Kapitelüberschriften, mit dem Text verbunden sind. Beispielsweise stehen in unserem Hortulus die beiden Bilder der Erweckung des Lazarus und des Begräbnisses über dem »Officium mortuorum«, die Beweinung Christi über den »Horae Compassionis Mariae« oder die beiden Davidsbilder über dem Beginn der sieben Bußpsalmen. In unserem Fall kommt aber das Wenige an Beziehung zum Text schon deshalb nicht in Betracht, weil die Illustrationen natürlich nicht zu der von Jo. Amplexor besorgten Fassung des Hortulus von 1546 geschaffen wurden, und weil wir vorläufig von den früheren Ausgaben des Hortulus, die Amplexor in der Vorrede erwähnt, keine Kenntnis haben.

Noch wichtiger wie nach dem Verhalten zum Text und wie nach der Auswahl der Vorgänge ist bei Holbein sonst die Umschau, wie weit ihm die Szenen durch die allgemeine Kunstübung schon bildlich zugeschliffen waren. Seine hohe Begabung für das Formale ließ ihn unwillkürlich öfters fragen, wie eine Komposition besser und nicht wie sie neu zu fassen sei. In diesem Sinne haben auch die ungewöhnlich vielen Umzeichnungen fremder Vorlagen in Holbeins graphischem Werk, mochten sie auch von den Verlegern ausdrücklich gefordert sein, dem Künstler jedenfalls ein Vergnügen seiner eigensten Art bereitet. Mangel an dichterischem Erfindungsgeist wird man darin nicht sehen dürfen, mir scheinen gerade diejenigen Bilder, die weniger traditionell vorrätig waren und die er sich freier erfand, oft die frischeren und die unser Gefühl stärker anregenden zu sein. Im Hortulus würden das die Hirtenverkündung, das Abendmahl, der Lazarus und vor allem das Begräbnis bestätigen, im übrigen Werk besonders die acht Metallschnitte zum Gebet des Herrn. Der gleiche Umstand ist auch einer der Hauptvorzüge des Totentanzes und in dieser Richtung ist die in der Einleitung zu dem Begräbnis (Nr. 10) gemachte Bemerkung zu fassen, daß darin schon der Stil jener Folge merklich anklinge, wobei an Bilder wie der Eintritt in die Kirche und die Predigt oder an den Versehgang gedacht wurde, obwohl im allgemeinen die einfachen Hortulusbilder mit der bis ins einzelnste überlegten kunstreichen Grazie der Todesbilder keine Stilgemeinschaft haben.

Holbein hat in seinem Leben in Fassaden und Wandgemälden, in Friesen und Titelblättern, sogar oft in den kleinsten Initialen soviel vorwiegend Formales komponiert, dazu seine zwei größten Illustrationsfolgen in einer Zeit überlegter Reife geschaffen, daß dem gegenüber alles weniger Kunstreiche, vornehmlich aus seiner früheren Zeit, einen eigenen Wert gewinnt. Und hier sind die einundzwanzig von Jakob Faber geschnittenen Hortulusillustrationen — zwar nicht das Einzige dieser Art — doch die umfangreichste Arbeit, in der sich der Künstler als genrehafter Erzähler einfacher Vorgänge zeigt, erfüllt von naiver Anpassung an den legendären Charakter seines Stoffes, worin sich zweifellos etwas Jugendliches ausspricht, wohl noch stärker als man sonst von der Entstehungszeit, es ist das Frühjahr 1522, erwartet hätte. Ersichtlich herrscht überall das Bestreben, die Bilder entweder ganz unkomponiert zu geben, wie die Visitation und das Begräbnis, oder sie auf ganz einfache Anordnungsformen, dann aber energisch und ohne mildernde und wieder verschleiernde Feinheiten, zurückzuführen, beispielsweise die Anbetung der Könige, das Abendmal oder Pfingsten. Allein die einfache Anordnung und schlichte Schilderung sind bis zu einem verwandten Grad auch sonst einer Gruppe von Arbeiten gerade des Jahres 1522 eigen, es genügt, an die Madonna in Solothurn, an die Tuschzeichnung des Zunftessens bei Robinson, den Titel mit den sieben Kardinaltugenden und besonders an die Textillustrationen des Adam Petrischen Neuen Testamentes vom Christmond 1522 (Woltmann 184 bis 191) zu erinnern; durch die genannten Eigenschaften allein würden die Gebetbuchsillustrationen kaum ein höheres Interesse erregen, als es überhaupt jedem Beitrag zum Holbeinwerk zukommt. Was sie zu einer Gruppe erhebt, der man bei Betrachtung von Holbeins gesamter Stilentwickelung stets ihr Plätzchen einräumen wird, ist der glückliche Umstand, daß sie in Metallschnitt ausgeführt sind, welche Technik am meisten fähig war, so wie die Verhältnisse zwischen Holbein und seinen Formschneidern einmal liegen, den malerischen und poetischen Hauch, den der Künstler über diese Schöpfungen breitete, durch ihre gleiche Naivität, durch ihr, wenn man will ungeschicktes, aber jedenfalls stofflich-malerisches Ausführen zur ungekürzten Wirkung zu bringen. Schon die Praxis der Jahre 1520 und 1521 — die wenigen früheren Arbeiten kommen hier nicht in Betracht — wo Holbein den Holz- und Metallschnitt in ungefähr gleichem Umfang für seine fast ausschließlich dekorativen Arbeiten heranzog, hatte den Künstler lehren können, am Metallschnitt seine größere Fähigkeit zu detaillierter stofflicher Wiedergabe zu schätzen; derselbe wird auch schon da bevorzugt, wo ausführlicher erzählt werden soll. Die Einfassung mit den kämpfenden Faunen und die ersten Kebestafeln (Version A und C), sowie die Alphabete Schneeli[1]) Nr. 40, 41 und 27 dürften

[1]) Initialen von Hans Holbein, herausgegeben von Schneeli & Heitz, 1900.

Zeuge dafür sein. Gleich die ersten nicht dekorativen, sondern rein bildlichen Illustrationen Holbeins, wenn man von den Umzeichnungen der Postillenillustrationen[1]) aus dem Jahr 1520 und dem gleich flüchtigen Holzschnitt von Moses mit den Gesetzestafeln absieht, nämlich die vier wichtigen mit J. F. bezeichneten Blätter im Berliner Kupferstichkabinett, vermutlich aus der ersten Hälfte 1521, sind in Metallschnitt ausgeführt. Da auch die zeitlich nächstfolgenden reinen Illustrationen, eben unsere Gebetbuchsbilder, Metallschnitte sind, so dürfte das ein deutliches Zeichen sein, daß Holbein damals diese Technik für höher stehend hielt, wo es sich um den Ausdruck von Gefühl und seelischem Inhalt handelte oder, rein künstlerisch betrachtet, um die Wiedergabe des Malerischen. Damit soll noch nicht gesagt sein, daß Holbein damals die Aufgaben beider Techniken in allen Fällen schied, man merkt sogar in der ersten Hälfte des Jahres 1522, daß die Formschneider beider Techniken unter der vereinenden Einwirkung des Künstlers ihre Ausdrucksweisen ein wenig zu nähern begannen[2]), aber da setzt mit Ende 1522 die Tätigkeit des Holzschneiders Lützelburger ein und von da ab differenziert Holbein bewußt. Es kann hier nicht untersucht werden, ob die technischen Eigenschaften Lützelburgers den Stil des Künstlers mehr zu sich herüberzogen oder ob Holbein in Lützelburger erst denjenigen fand, der fähig war, das auszudrücken, was er sich unter einem idealen Holzschnittstil dachte, aber das Ergebnis ist, daß von nun an der Holbeinsche Holzschnitt auf malerische Wirkung und Stoffandeutung verzichtet und bei stets zunehmender Vereinfachung seiner Strichlagen allen Nachdruck auf den Reiz der Linie legt, sowohl im Gesamtumriß als auch im Detail der Gesichter- und Faltenzeichnung. Zwei charakteristische Beispiele sollen den Unterschied von Metall- und Holzschnittstil in dieser Periode belegen. Einmal vom Beginn dieses Zeitabschnittes der Vergleich des Gott-Vater aus der Trinitätsdarstellung des Hortulus mit dem Gott-Vater der Vision des Heiligen Petrus von den unreinen Tieren (Woltmann Nr. 191.), einem der frühest erschienenen Holzschnitte Lützelburgers nach Holbein. Sodann aus späterer Entwickelung der Vergleich der Pfingstkomposition aus den acht Metallschnitten zum Gebet des Herrn mit dem Lützelburger-Schnitt von Christus dem wahren Licht, die wohl nur durch einige Monate voneinander geschieden sind. Um nur bei dem ersten verglichenen Paar zu verweilen, so kann doch der mit einfachen parallelen Schraffen zugedeckte, vollständig schematisch gezeichnete Mantel Gott-Vaters im Holzschnitt, der keine Eigenart des Stoffes verrät, kein Ersatz für die hervorragende Charakterisierung des mit breiten Flächen glänzenden Prunkmantels in dem Metallschnitt sein, mit seiner breiten goldgestickten Borte, mit seinen überlegten Falten und Konturen, wie er sich etwa besonders bezeichnend in überaus kostbarer Schwere weit abstehend über den Nacken wölbt. Ähnlich ist der schablonenhafte Kopf Gottes im Holzschnitt nur mit wenigen Schraffen im Gesicht andeutend gegeben und hält keinen Vergleich mit dem vollkommen persönlichen Charakterkopf des Metallschnittes, bei dem trotz des kleineren Formates sogar die Einzelheiten der Bartmodellierung zu erkennen sind. Daß der Typus[1]) dabei trotz seiner mächtigen Grundlage etwas stark Grämliches und Kleinbürgerliches hat, ist eine Sache für sich, die aus dem Willen des Künstlers entspringt. Durch solche Vergleiche, die sich erheblich vermehren ließen, soll die Kunst Lützelburgers nicht herabgesetzt werden, dessen bedeutendes Können schon längst nach Gebühr allgemein gewürdigt wird, aber ich kann mich auf Grund solcher Vergleiche des Gedankens auch nicht erwehren, daß die weite Verbreitung Holbeinscher Kunst in Lützelburgers Schnitt dem Vorwurf, Holbein habe zu wenig Gefühl und zu wenig malerisches Empfinden gehabt, großen Vorschub leistet. Dagegen sind leider die besten Metallschnitte, darunter die acht kostbaren zum Gebet des Herrn, — ganz besonders geeignet, uns das malerische Empfinden Holbeins zu erschließen —, zu wenig bekannt, und es ist der andere Vorzug der Gebetbuchsillustrationen, daß sie neben ihrem ungekünstelten Charakter durch ihre malerische Behandlung das Holbeinwerk in erwünschter Weise ergänzen. —

Als H. A. Schmid zuerst den Versuch machte, die acht Probedrucke in Basel (= Hortulus Nr. 3, 14, 16 bis 21) stilistisch einzureihen, wies er sie der Gruppe von Metallschnitten zu, die für Froben zwischen Februar 1520 und Mitte 1521 geschaffen wurden und setzte sie in der Reihenfolge der Aufzählung nach den vier Berliner Metallschnitten an, welch letzteres gewiß richtig ist. Da der genannte Verfasser mit einigen der besten Arbeiten dieser Gruppe, wie dem Titel mit Justitia und Fortuna, bis gegen das Jahr 1522 herabzugehen geneigt war (Schmid S. 251), so war seine Einreihung im wesentlichen richtig und dürfte etwa nur um ein Jahr zu früh sein. Das Jahr 1522 ist jetzt durch die Bezeichnung des Schnittes mit Maria und der Litanei (Nr. 11) für die einundzwanzig Schnitte des J. F. verbürgt, es wird sich aber doch empfehlen die Frühzeit des Jahres als Entstehungstermin anzunehmen. Daneben wäre es möglich, daß die beiden Schnitte der Beweinung und der Verkündigung an Maria (Nr. 29 und 30) etwas später, etwa vom Ende 1522 wären, während die sieben Schnitte von C. V. (Nr. 22 bis 28) stilistisch gewiß später sind. Der Dezember 1524, wo schon eine teilweise Kopie der Bathsebakomposition

[1]) Vergleiche H. A. Schmid, Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1899, Seite 251. — Die Postillenillustrationen Holbeins sind übrigens nicht erst 1521, sondern schon 1520 in der Postilla Guillermi bei Th. Wolff in Basel erschienen (Exemplar Hofbibliothek München). Über die Illustration mit Moses siehe bei Schmid am gleichen Ort.

[2]) Lehrreiche Vergleiche dazu sind die Anbetung der Könige aus dem Hortulus mit dem Holzschnitt der Kebestafel-Version D., sowie des von J. F. geschnittenen Titels der Justitia und Fortuna mit dem ausnehmend malerisch gelungenen Holzschnittitel von Aristoteles und Phyllis.

[1]) Der Typus stammt vom alten Holbein aus dem Epitaph des Ulrich Schwartz, der Sohn hatte ihn und wesentliches der Komposition schon 1521 im Titelblatt des Missale speciale verwendet.

HANS HOLBEINS D. J. HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

Christi Geburt (Nr. 2 des Verzeichnisses)
Messe Gregors (16)
Erweckung des Lazarus (9)

Anbetung der Könige (3)
Abendmahl (Eucharistie. 17)
Ein Begräbnis (Zu dem officium mortuorum. 10)

Visitatio (1)
David (Zu den Bußpsalmen. 8)
Die Sprüche der Lauretanischen Litanei (11)

HANS HOLBEINS D. J. HORTULUS ANIMAE, MEIST IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

Ölberg (Nr. 12 des Verzeichnisses)
Verkündung bei den Hirten (4)
Trinität (13)

Beweinung Christi (30)
Krönung Marias (7)
Pfingsten (14)

Verkündigung an Maria (29)
Flucht nach Ägypten (6)
Calvarienberg (15)

HANS HOLBEINS D. J. HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

Veronica (Nr. 18 des Verzeichnisses)
Bernhard (20)

Antonius (19)

Magdalena (21)
Darstellung im Tempel (5)

HANS HOLBEINS D. J. HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES MONOGRAMMISTEN C. V.

Paulus (Nr. 24 des Verzeichnisses) — Petrus (25)
Jacobus (26) — Barbara (23) — Judas (27)
Johannes der Evangelist (28) — David und Bathseba (22)

(Nr. 22) erschien, gibt die oberste Grenze, der Februar 1523 die unterste, weil da der erste von C. V. ausgeführte Schnitt in Basel erschienen war, die sich von da ab Monat für Monat zahlreich nachweisen lassen. Aus der Schnittechnik ergibt sich auch der beste Anhalt zur genaueren zeitlichen Festlegung der sieben C. V.-Illustrationen auf die Mitte des Jahres 1523.

Mit dem 1522 datierten Schnitt der Maria und Litanei sind die übrigen zwanzig J. F.-Illustrationen, selbst wenn man leise Schwankungen erkennen will, doch unbedingt stilgleich. Die Bezeichnung mit der Jahreszahl kann nur eine künstlerische Signatur sein, die man respektieren muß, nur ganz schwere Abweichungen von dem Stil Holbeins, wie man ihn aus den übrigen Werken jener Jahre kennt, könnten den Gedanken eines Bezweifelns aufkommen lassen. Aus dem graphischen Werk liefern aber die Titelblätter mit Justitia und dem mähenden Tod, mit Justitia und Fortuna, mit den zwei die Säulen umfassenden Putten (abgebildet bei Schmid S. 240) und mit den sieben Kardinalstugenden, der Reihe nach 1522 ohne Monatsangabe, 1522 im März, im Oktober und im Dezember erschienen so weitgehende Übereinstimmungen mit den J. F.-Schnitten des Hortulus, daß es schon keiner anderen Bestätigung mehr bedürfte, obwohl die Einzelbeschreibung der Illustrationen noch Gelegenheit geben wird, Wichtiges zu erwähnen. Die soeben genannten Titel mit Fortuna, mit dem mähenden Tod und mit den sieben Tugenden entsprechen sogar der Reihe nach drei technisch ein wenig verschiedenen Gruppen innerhalb des J. F.-Zyklus im Gebetbuch, die man um die Schnitte der Flucht nach Ägypten, der Visitation und des Begräbnisses sammeln kann. Auch abgesehen vom graphischen Werk ist es gerade das Jahr 1522, das durch die größte Anzahl datierter Arbeiten ausgezeichnet ist, neben der Zeichnung des Zunftessens die Gemälde der Solothurner Madonna und die beiden Altarflügel mit Georg und Ursula in Karlsruhe. Das feierlich komponierte Altargemälde der Madonna gibt kaum Vergleichspunkte mit unseren kleinen erzählenden Bildchen, aber auch nichts Widersprechendes; hingegen sind die Einzelgestalten der Karlsruher Flügel, wie sie ganz ohne Flächen-Übereckstellung (Kontrapost) mit leicht geneigten Köpfen in leichter Schrittstellung und einfacher Achteldrehung nach rechts vorn dastehen, vollständig im Stil der Magdalena des Hortulus. Schon im folgenden Jahr 1523 wäre Holbein das alles nicht mehr möglich gewesen; da werden die Körperflächen der Einzelgestalten energisch über Eck gestellt, da liegt in der Beugung des Nackens und im Gesichtsausdruck etwas aus innerer Leidenschaft, etwas Schmerzliches, da ist die Fähigkeit, einen Charaktertypus zu ersinnen, ausnehmend größer und bei gesteigerter Bewegung, sei es im Umriß oder im Einzelnen, liegt etwas Eruptives in dem ganzen Wesen. Die späteren Schnitte des Hortulus wie der Jacobus, Paulus oder Judas sind mit die schönsten Beispiele für diesen Stil. —

Auch eine Handzeichnung Holbeins sei noch zur allgemeinen Stilbestimmung der J. F.-Illustrationen des Gebetbuches herausgegriffen, der Entwurf zu dem Basler Rathausfresko mit Sapor und Valerian. Im Jahr 1521 wurde Holbein die Ausmalung des Ratssaales übertragen, in der warmen Jahreszeit 1521 und 1522 wurde die Arbeit ausgeführt, die Zahlungen dafür laufen von Juni bis September 1521 und von April bis November 1522, der Entwurf kann nur aus dieser Zeit sein, vermutlich vom Frühjahr 1521. Auf den ersten Blick fällt auf, daß das Abheben der Figuren gegeneinander noch kein Raumempfinden zeigt, alles geht sehr aneinander gepreßt, sehr flach vor sich. In dieser Hinsicht kann man sich nichts Ähnlicheres denken, als die Gefangennahme und den Kalvarienberg aus der vor dem Hortulus entstandenen Reihe der vier Berliner Metallschnitte. Es ist zuzugeben, daß die einschlägigen Kompositionen des Hortulus, wie Darstellung im Tempel, Lazarus, Pfingsten und Kalvarienberg diesen Mangel noch keineswegs ganz überwunden haben, aber es ist doch das Bestreben deutlich zu erkennen, um die Hauptpersonen herum freie Räume in den Kompositionen zu schaffen. Auch die Vorliebe für dicht an den vorderen Bildrand herangedrängte Anordnung vor leicht verschwindenden und selbst nahe nach vorn gesetzten Architekturflächen teilen die Gebetbuchillustrationen des Abendmahls, der Messe Gregors, der anbetenden Könige und der Geburt noch mit dem Rathausentwurf, aber etwas mehr Trennung im Einzelnen und etwas mehr Rundung der Komposition im Ganzen ist dabei doch zu erkennen. Diese Beziehungen, sowie einige recht verwandte Typen der Handzeichnung mit entsprechenden auf den Schnitten der anbetenden Könige, des Gott-Vaters der Trinität und dem bocksbärtigen knienden David sind zusammen wichtig genug, um mit der Datierung unserer Illustrationen innerhalb des festgelegten Jahres 1522 an den Anfang zu rücken.

Die vier Illustrationen der Anbetung der Könige, der Geburt, des Abendmahls und der Messe Gregors, die je zwei Gegenstücke bildend besonders übereinstimmen, beruhen in ihrer Anordnung im wesentlichen auf einem rechtwinkligen Überkreuzen zweier Richtungen, wobei die Endpunkte des Kreuzes durch sich gegenseitig ansehende Figuren betont sind, das ganze Kreuz aber nicht mit der Breiten- und Tiefenrichtung zusammenfällt, sondern dazu mehr oder weniger schräg gestellt wird. So sind in der Anbetung, Maria und ihr Gegenüber, der kniende König, die eine Richtung und die beiden wartenden Könige der rechtwinklige Gegenzug, genau so bei der Messe Gregors; das Abendmahl zeigt das Prinzip durch alle vier mit Figuren besetzte Kreuz-Enden am deutlichsten. In verschiedenen Abstufungen tritt auch anderes, etwa Landschaft mit Hintergrundsfiguren als Gegenzug ein, wie bei dem knienden David. Ausgesprochen findet sich die beschriebene Komposition auch in dem früher schon erwähnten Holzschnitt der Vision Petri, Holbein war sie aber schon 1520 geläufig, wie die kleine Anbetung der Könige in den Postillenillustrationen zeigt, die schon ganz gleich wie dieselbe Szene im Hortulus angeordnet ist. Die Vorgänge der Geburt und der Dreikönige hat Holbein dreimal behandelt, eine vierte kleine Geburt im Hintergrund des Holzschnittes des

[illegible] Matthäus interessiert hier als abweichend nicht. Die Geburt in der Postille von 1520 zeigt, wie die beiden folgenden Fassungen die Eltern schon zu beiden Seiten des auf seinem Tuch sich reizend bewegenden Kindes, Maria betend darüber geneigt, Joseph von seinem Gang nach Hilfe zurückgekehrt beinahe über das Kleine wegschreitend; ähnlich im Hortulus mit seinem übermäßig ausschreitend vorgesetzten Bein, einer Bewegung, die sehr an Holbeins Jugendzeit (Zeichnung der Kreuztragung in Basel) erinnert. Maria wehrt mit vorsorglichen Händen über dem Kind den Herantretenden etwas ab, der mit leichtem Erstaunen das Wunder soeben erblickt. In dem nun folgenden Altargemälde des Freiburger Münsters ist zeichnerisch die Gruppe und inhaltlich der gleiche Augenblick festgehalten, aber die Gruppe ist in eine allgemein einhüllende kreisähnliche Kurve eingerundet, sowohl durch Marias leicht mit dem Rücken ausweichende Beugung, die ganz ihrer schönen Bewegung in der Verkündigung des Hortulus entspricht, als auch durch Bücken von Josephs früher überragend langer Gestalt, äußerlich motiviert durch das Abstellen dessen, was er in den Händen trug, die nun beide frei auch der erstaunenden Bewunderung stärkeren Ausdruck geben können. Der andere Flügel des Freiburger Altares mit der Anbetung der Könige nahm aus der Illustration des Hortulus die Anordnung vor einer perspektivisch verschwindenden und durch vorspringenden Pfeiler unterbrochenen Gebäudewand sowie die Gruppe der Maria mit dem knienden König herüber, das mehr malerische Gemäuer der Illustration ist dabei ein Palast mit großartigen Architekturmotiven geworden, dem eine den Wert der Figuren beinahe überwiegende Bedeutung zukommt. Mit der Anordnung der zwei anderen bescheiden wartenden und nahe herangetretenen Könige wurde aber gebrochen, sie sind auf weiter Bühne als mächtige einrahmende Gestalten nach vorne gestellt, die Einheit der Komposition ist aber damit bedroht; was in der Illustration vielleicht zu eng war, ist jetzt vielleicht zu weit verteilt worden, ein Wink, den Fortschritt in der Raumbeherrschung nicht zu überschätzen. Die antik gewandete herrliche Gestalt des rechts lehnenden Königs spielt in Holbeins Reifezeit hinüber, deutlich auf zwei Gestalten des Titels mit der Kleopatra, der Februar 1523 erschien und der vorgeschobenste Pfeiler der erreichten Meisterschaft innerhalb des graphischen Werkes ist. Die Gruppe des anbetenden Königs ist aber noch ganz aus dem Hortulus herübergenommen, sogar mit dem Faltenwurf des Knienden, nur wurde auch hier die Gruppe wieder in ein einhüllendes Oval eingerundet, die Madonna neigt sich gnädiger vor, der König wie er selbst älter geworden ist, kniet tiefer gebeugt, dadurch gleichzeitig inniger demütig verehrend. Man sieht, das Freiburger Gemälde ist etwas später als der Hortulus, was — immer dessen Entstehungszeit im Frühjahr 1522 festgehalten — auch ein nicht unwichtiger Beitrag zur Holbein-Kenntnis ist. Verschiedene hier nicht weiter zu erörternde Gründe erlauben es aber nicht, ein ganzes Jahr Zeitunterschied anzunehmen, ich komme also zu der Überzeugung, daß die im Einzelnen so ähnliche, im Ganzen ausnehmend verschiedene Behandlung desselben Vorgangs in wenig verschiedener Zeit nicht allein mit dem normalen Zuwachs an Kunstvermögen erklärt werden kann, sondern daß man darin ein gutes Beispiel der mit voller Absicht dem verschiedenen Zweck angepaßten verschiedenen Behandlungsart zwischen einer einfach erzählenden Illustration und den höheren Anforderungen eines Altarbildes erkennen muß, wobei mir besonders die Übersetzung des Architekturmotives als charakteristisches Detail erscheint. An der bisher betrachteten Illustrationsgruppe, der unter anderem sich auch die Visitation anschließt, fällt technisch die weitgehende Verwendung von Kreuzschraffen auf, die nicht nur in den tiefsten Schattenstellen, sondern beinahe auf jeder zu modellierenden Fläche vorkommen. Es scheinen dabei nicht die einzelnen Stege ausgeschnitten zu sein, sondern zwischen dem, was in der Vorzeichnung Kreuzschraffen waren, dürfte der Grund rautenförmig ausgehoben sein, so daß zeichnerisch eigentlich mit den weißen Fleckchen modelliert wird, das Ganze erhält, wie die Messe Gregors oder die Geburt zeigen, dabei ein rauhes geschupptes Aussehen. Schon während der Arbeit am Hortulus wird das anders, in der Flucht nach Ägypten oder der Krönung Marias sind nur mehr die tiefsten Schattenstellen des Hintergrundes und die Gewandinnenflächen so behandelt, hier kann, verbunden mit schön paralleler Führung der einfachen Strichlagen ein Glanz erreicht werden, der der Wirkung des vollen Mondlichtes ähnlich wird.

Die Illustrationen von Pfingsten und dem Kalvarienberg zeigen wie die vorher betrachteten die Neigung zu einfacher Anordnung, im wesentlichen ein symmetrisches Halbrund. Zu beiden Szenen gibt es lehrreiche andere Fassungen in Holbeins Werk, so zur Ausgießung des heiligen Geistes fünf. Die erste der Postille von 1520 lehnt sich noch an die Inkunabelillustration an, sie bildet ein von fern und oben gesehenes, nach hinten ansteigendes Hufeisen, vorne durch je zwei über Rücken gesehene sitzende Apostel, hinten in der Mitte der Rundung durch Marias Gestalt etwas betont. Der große Metallschnitt aus der Reihe der vier in Berlin sieht die Szene natürlich schon mit nahem und tiefem Augpunkt, die vordere Betonung besteht bereits wie im Hortulus durch je eine sitzende und je eine kniende an den Rand gerückte, ebenfalls über Rücken gesehene Gestalt. Maria ist aus der Tiefe dominierend nach vorn gerückt und bildet mit den zwei Eckgestalten einen Dreieckaufbau für sich, neben dem alles andere verschwindet, besonders weil die Rückwand ihres Sitzes zu einer architektonischen Prunknische ausgebildet wurde. Bei den übrigen Aposteln, die seitlich nur mit dicht neben- und übereinander gedrängten Köpfen sichtbar sind, fehlt jedes Raumgefühl. Die Fassung des Hortulus bleibt bei der Betonung der drei vorderen Figuren, aber sie läßt einfach die Thronnische weg und gewinnt so Platz um Maria herum, die noch etwas weiter nach vorn geschoben wurde, das Halbrund der Apostel mit gleich hohen Köpfen wieder herzustellen. In dem

immer noch beschränkten Raum wird aber die Hauptfigur durch Schwarzweiß herausgehoben und die Menge der Apostelköpfe durch Wechsel in Licht und Schatten, durch gegenseitiges Anschauen oder durch einen Kontrast, wie die breite gesenkte Stirn neben der echt Holbeinisch markierten Kinnlinie einer starken Unteransicht, nach Tunlichkeit getrennt. Die Lichterscheinungen sind nicht mehr nebensächlich, sondern beherrschen die Stimmung, lichte Räume öffnen sich aus schwarzen Wolken und die Flammen auf jedem Kopf werfen die Lichter von oben her auf Stirne und Oberkörper. Die nächste Fassung, der Lützelburger Holzschnitt des Neuen Testamentes vom Dezember 1522 verzichtet aus schon erörterten Gründen auf Licht und Tiefenwirkung, Maria wurde ganz nach vorn gerückt zwischen die beiden vordersten Apostel auf eine querüber laufende Bank, die übrigen sitzen wie auf Schulbänken in zwei Reihen dahinter. Der lebendige Wechsel im Zudrehen der Köpfe rettet die Anordnung gerade noch vor der Langweile. Die letzte Behandlung im Gebet des Herrn, ganz vom Ende 1523, bekundet ungemeinen Fortschritt. Der Künstler hat überlegt, daß ein solches Ereignis sich nicht über Menschen vollziehen kann, die dabei ruhig auf ihren Bänkchen im Halbrund sitzen bleiben, es schwebt ihm zwar die Komposition des Hortulus vor, aber er gibt sie im Moment ihrer Auflösung; nur durch die zwei vordersten Apostel und die wieder weit in des Raumes Tiefe zurückgeschobene Maria hält er sie noch fest, alle übrigen Apostel verlassen die Ordnung, sie knien und beten, sie treten zueinander und bilden Gruppen und im Hintergrund sieht man bereits einige paarweis ihre Wanderung in die Welt antreten. Und das ist alles so natürlich und so von innen gesehen, als stünde man selbst mit in dem Raum, der ein ungeheurer höhlenartig gewölbter nackter Bau ist, der sich ganz mit Rembrandtschen Vorstellungen berührt. Die Lichtwirkung ist auf das beschränkt, was von einer einzigen glänzenden Sturzwelle über den Köpfen aus den Wolken hervorbricht. — Den Kalvarienberg hat Holbein, wenn man von der unbedeutenden Illustration der Postille absieht, viermal behandelt. Mit der Passionstafel in Basel verbindet die Hortulusillustration nur die malerische Behandlung, die Komposition weicht dort schon weit ab und noch mehr auf der Zeichnung der getuschten Passion in Basel, die sich gar nicht die Aufgabe eines Stimmungsbildes stellt, sondern nur mit wenigen dekorativ behandelten Gestalten auf eine linienschöne Gruppe abzielt. Unsere Illustration ist hingegen in allem wesentlichen eine Wiederholung des entsprechenden Metallschnittes in Berlin, beides sind stimmungsreiche Helldunkelbilder. Die Gebetbuchillustration gibt die Komposition nur etwas gerundeter und mit einheitlicherer Lichtführung. In der dicht hinter dem Kreuz gedrängten Volksmenge des Berliner Blattes fehlt noch die greifbare Anordnung des Halbrunds, sie entschädigt aber durch originelle Typen. Die markanten Figurenpaare rechts und links vorn sind aus dem früheren Blatt herübergenommen, die im Ganzen und Einzelnen etwas harte, den rechten Winkel betonende Gruppe von Johannes und Maria wurde aber im Hortulus in eine Kurve eingerundet, die Magdalena hinter dem Kreuz, die früher aufrecht kniete und nicht am Kreuz hinaufsehen konnte, wurde gleichlaufend mit dem Gewandverlauf Marias schräg gelegt, so daß sie nun zu dem Gekreuzigten hinaufsehen kann, zugleich leidenschaftlicher im Ausdruck und weicher in der Linie. Die zwei rechten Männergestalten standen in der mehr flachen früheren Fassung über Rücken gesehen in gleicher Richtung nebeneinander, jetzt sind sie sich mit entsprechenden Wendungen plastischer gegenüber gestellt.

Die Ölbergnacht hat Holbein, von der kleinen nach Urs Grafs Vorlage kopierten Postillenillustration abgesehen, dreimal geschildert. Einmal in seiner frühesten Zeit in den Basler Passionsbildern auf Leinwand. Christus kniet nach rechts vorn gegen die Felsen, die Arme ausgestreckt der Erscheinung des Engels entgegen gehoben, in plötzlich ausbrechender Verzweiflung, daß ihm der Kelch nun doch nicht erspart bleibt. Die drei schlafenden Apostel sind an zwei weitabliegende Stellen verteilt. Während der Berliner Metallschnitt mit der Gefangennahme Christi noch ganz an der zugehörigen Komposition dieser frühen Leinwandpassion festhält, hat die Hortulusillustration des Ölbergs die Fassung dieses Zyklus verlassen und gibt im wesentlichen schon die Anordnung der Basler Passionstafel zu erkennen. Christus kniet ruhiger betend nach rechts, die drei Schlafenden bilden eine zusammenhängende Gruppe, welche den vorderen Bildrand und die Ecke gegen die Felsen betont. Auf der Passionstafel ist Christus mehr nach hinten gewendet, die geschlossene Gruppe der Schläfer weicht wegen eines ganz auf seine Vorderseite gedrehten von dem traditionellen Schema ziemlich ab, wozu der linke Apostel der Hortulusillustration schon den Ansatz gemacht hatte. Die lebendige Gruppe derselben mit den eindringenden Häschern stammt in der Hauptsache schon aus der ersten Fassung, sie ist trotz ihres kleinen Maßstabes von höchst plastischem Schnitt, was gegenüber der Kebestafel Version A, die Juli 1521 erschienen war, einen ersichtlichen Fortschritt in zielbewußter Vereinfachung bedeutet. Das stürmische Vorwärtsschreiten der kleinen Gruppe und das kraftvolle Treten des Bodens unterscheidet sich deutlich von dem kniemüden Wanderschritt des Pflegevaters Joseph in der Visitation oder der Flucht, eine dem jüngeren Holbein besonders stark anhaftende Gewöhnung aus der Kunstweise des ersten Dezenniums des 16. Jahrhunderts.

Die Krönung Mariä durch die Dreieinigkeit hat Holbein außer dem Gebetbuch noch in dem Berliner Metallschnitt und in einem Basler Scheibenriß dargestellt, der nicht immer als echte Holbeinzeichnung betrachtet wird. Die Frage kann hier um so eher umgangen werden, als die Zeichnung, abgesehen von der architektonischen Einrahmung der Gruppe, vollständig, selbst in Einzelheiten wie die Fingerstellung der kronentragenden Hände mit dem Berliner Schnitt übereinstimmt, nur der Rücken Christi ist nicht durch den Mantel verdeckt, sondern zeichnet sich frei gegen dessen Innenfläche ab. Der Aufbau der Hortulus-

Illustration ist in allem wesentlichen der Fassung des früheren Berliner Schnittes gleich, Maria, die dort der hl. Richardis eines Basler Scheibenrisses höchst ähnlich ist, erscheint in der Illustration geringer, auch der Typus Gott-Vaters hat bedeutend ins Triviale verloren. Die Illustration überwiegt aber durch einheitliche Klarheit der Beleuchtung und Plastik des Schnittes. Holbein hütete sich mit zunehmender Reife vor zu strenger Symmetrie, er hat deshalb die vorher bei Gott Vater und bei Christus gleiche Dreiviertelansicht aufgegeben, hat jenen ein wenig mehr nach vorn und Christus scharf ins Profil gestellt, wie man auch in der Folgezeit mehrmals einer hauptsächlich von vorn gesehenen Gestalt eine hauptsächlich in Seitenansicht gegebene gegenüber gestellt findet (Beispiel der Foliotitel mit Petrus und Paulus vom Dezember 1522). Der linke Arm Christi, der im Berliner Schnitt unter dem die Krone haltenden rechten Arm etwas störend nach vorne durchgriff, ist im Hortulus ausgestreckt, inhaltlich zwar weniger motiviert, aber schöner in der Linie; der Gesichtstypus ist dem des Noli me tangere in Hamptoncourt ganz gleich.

Die Verkündigung an Maria hat Holbein zuerst in dem kleinen Postillenholzschnitt in reizender Weise gelöst, der Engel verneigt sich ebenso sehr gegen Maria wie diese sich vor ihm, die Köpfe beider sind in gleicher Höhe, die Lichtstrahlen kommen wie in der folgenden Handzeichnung hinter Maria herab. Die große Zeichnung der Sammlung Leon Bonnat in Paris, die erst kürzlich von P. Ganz[1]) als Holbein bekannt gemacht wurde, ist nach dessen Ausführungen in ihrer Komposition eine Übersetzung der Grünewaldischen Verkündigung in Holbeins Weise. Maria im Beten unterbrochen hält ihre Hände leicht erschrocken dem mächtigen Engelsjüngling entgegen, der mit drastisch vorgestreckter Hand und gesenktem Stab verblüffend und vollständig überwältigend mit seiner Botschaft auf Maria eindringt. Hinten führen Stufen zu einem zweiten Raum mit Marias Himmelbett. In der Hortulusillustration, die ich für später halte, ist Maria wieder in graziös gebogene ruhige Beterhaltung zurückversetzt, das Baldachinbett, dicht an Maria herangeschoben, ist wohl aus der Handzeichnung herübergenommen worden, ebenso die Stufen, auf welchen sich der Engel im Herabschreiten anhaltend zu seiner jetzt weniger stürmischen Aussprache aufgestellt hat, wobei ihm die Einwirkung von oben her wie in der Zeichnung gesichert blieb und auch die vorher so eindringliche Wucht des abwärts ausgestreckten Armes ist trotz der hier verwendeten sanften Segensbeugung bis zu einem gewissen Grad erhalten geblieben durch die, in gleicher Richtung wie vorher der Arm, von dem Engel her einfallende Strahlenbahn. Das um die Beine des Engels noch zurückfließende Gewand ist wahrscheinlich auch durch die Handzeichnung bestimmt, zu dem übrigen Kostüm desselben gibt es die zahlreichsten Parallelen, wie in der Apokalypse und in den Illustrationen zum Alten Testament des Thomas Wolff von 1523, aber nirgends wird man im Holzschnittwerk einer ähnlichen Stoffcharakteristik begegnen wie hier der weichen Leinwand um Hals und Schultern.

An dem Schnitt des knienden David interessiert die kleine Schlacht des Hintergrundes, weil sie bereits die Elemente der berühmten Holbeinzeichnung der Landsknechtschlacht in Basel enthält, die keilförmige Anordnung des Ganzen und eine ähnliche Zweikämpfergruppe vorn in der Mitte, nur daß diese sich in der Hintergrundsskizze vor einer weiß gelassenen Lücke, in der großen Zeichnung vor stärker schattierten Partien abhebt. Bei solcher Komposition mochte auch eine taktische Angriffsform mitsprechen, dem Künstler bot sie jedenfalls Gelegenheit, an den rechts und links in die Tiefe laufenden Flächen mehr Figuren zu zeigen als an einer einzigen querdurchlaufenden; so sieht man auch in der unteren Leiste des schon einmal erwähnten Titels mit dem mähenden Tod von 1522 aus den Figuren einen mit der Spitze nach vorn stehenden flachen Keil gebildet. — Die Darstellung der Maria, umgeben von den Lobsprüchen der Litanei, die in dem Frellonschen Hortulus zu Beginn des Officium singularium festivitatum Mariae steht, scheint auf ursprünglich französische Bestellung der Holbeinschen Illustrationen hinzuweisen, denn diese Darstellung ist mir in den Ausgaben des Hortulus aus Basel und Straßburg, die ich gesehen habe, nicht begegnet, wohl aber in den meisten französischen, die ich kenne, z. B. in den »Heures a lusaige de Romme« Paris bei Thielman Kerver, Dezember 1506, oder in den Heures bei Gillet Hardouyn, mit dem Almanach von 1505 bis 1525. Die betreffende Illustration bei Kerver kann die direkte nur wenig veränderte Vorlage für Holbein gebildet haben. Auch die Szene der Erweckung des Lazarus, sogar mit der gleichen Inschrift »Lazare veni foras« ist mehr diesen französischen Gebetbüchern eigen.

Die Beweinung Christi hat Holbein auch in der für Luzern gemalten figurenreichen Kreuzabnahme behandelt, dort und in den Kopien und Studien, welche auf diesem Gemälde[1]) fußen, lag Christus an Maria gelehnt mit nach vorn schauendem Kopf, unserer Illustration war nur der herabhängende Arm ähnlich. Die andere Beweinung, die man aus Wenzel Hollars Stich kennt, steht dem Hortulus dadurch näher, daß der tote Körper von einem ebenso wie hier links hinten knienden Mann gestützt wird, der aber nach aufwärts blickt, und daß das Totenhaupt mit geöffnetem Mund nach oben schaut, es hängt aber nicht so stark ins Genick, weil es Maria mit einer Hand stützt. Gleich sind der leblose rechte Arm und die Art, wie die Beine auf einem schmalen Tuchstreifen gelagert sind. Während die Madonna des Hollarstiches dicht neben Christus diesem in das Antlitz blickt, ist sie hier durch eine Zwischenfigur abgerückt

---

1) Handzeichnungen Schweizerischer Meister, III. Serie Tafel 54.

1) Siehe die Abbildung in der Publikation der Exhibition of early German Art, London, printed for the Burlington Fine Arts Club 1906.

und befühlt die tote Hand. Der Johannes und vieles andere sind aber sehr verschieden, so daß die Gruppe des Hortulus als selbständige Lösung zu betrachten ist, die mir geschlossener scheint und malerischer im Schwarzweiß, zugleich inniger, wozu der hier auf Christus herabgebeugte mächtige Männerkopf nicht wenig beiträgt, der außerdem durch seine impressionistische Schnittweise zu ausgezeichneter Wirkung kommt. Hinter den Gestalten ist mit wenigen Zügen eine Landschaft von trostlosem Charakter ausgeführt, zu welcher der schmale Raubvogelkopf des Johannes eigentümlich paßt, wie sich das Ganze überhaupt durch besondere Gefühlsstärke auszeichnet. Dem gegenüber bildet das Begräbnis durch seine objektive Ruhe, wie sie nur Holbein eigen ist und durch sein gänzliches Unkomponiertsein den Gegenpol innerhalb des Gebetbuches. Man wird nicht oft einer Darstellung aus dem 16. Jahrhundert begegnen, bei der man so wenig für den Zeitstil abzurechnen braucht und die so unmittelbar natürlich wirkt wie dies Begräbnis.

Daß die sieben Blätter der Hortulusfolge, welche der Monogrammist C. V. geschnitten hat, einer etwas reiferen Entstehungszeit angehören, wurde schon gesagt. Die Einzelgestalten dieser Reihe[1]) füllen durchweg die Höhe ihres architektonischen Rahmens vollständig aus, ein von Holbein nahezu lückenlos festgehaltener Grundsatz. Bei Verwendung von zwei Personen, wie so oft in Scheibenrissen zu beiden Seiten eines Wappens, ist der Grundsatz dahin verändert, daß die Figurenhöhe der Höhe der stützenden Glieder des architektonischen Aufbaues gleich sein soll. Der Scheibenriß mit dem Lachner Wappen in Stockholm, den P. Ganz im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 1903 als Holbein veröffentlicht hat, vereinigt in geistreicher Weise beide Prinzipien durch Säulenrahmen, welche in den ganzen Aufbau perspektivisch eingesetzt sind. Wenn Figuren die ganze Rahmenhöhe füllen sollten, so ergaben sich für die bloß stützenden Teile des Rahmens zu leicht gedrückte Verhältnisse, wie die früher entstandene Veronica des Hortulus zeigt. Der Künstler sucht daher später den Rahmen in architektonisch unorganische Glieder aufzulösen, wie bei Jacobus und Barbara, und fand wahrscheinlich auf diesem Weg den dankbaren Ausgang, den man bei Petrus, Paulus und Judas sieht, den architektonischen Rahmen ganz durch natürliche baumartige Einfassungen zu ersetzen, die außerdem weniger unlogisch auf dem freien Boden standen als die architektonischen Fenster. Die Einrahmungen jeder Art versteht er dann in seiner reifen Zeit zu einer wunderbaren Steigerung der Bewegung zu benützen, wofür der Jacobus ein treffliches Beispiel ist, der wie auf einer engen Bühne dicht hinter den Kulissen vorbeischreitet. Die Magdalena des frühen Hortulus weiß davon noch nichts, die Blätter der getuschten Passion in Basel zeigen dagegen die Anwendung dieses Kunstmittels auch auf vielfigurige Darstellungen mit schönstem Erfolg. Die frühesten Gestalten des Holbeinwerkes, die mit dem Begegnungsmotiv des Jacobus getreu zusammenfallen, sind der Andreas aus der Folge der acht Scheibenrisse mit Einzelheiligen in Basel und der Prophet Baruch aus der Prophetenfolge, die man leider nur aus den Basler Kopien kennt, die Bartholomäus Sarburgh malte. Gleichwohl sind das Motiv wie die Person bei Jacobus noch gesteigert, wie überhaupt die späteren Einzelgestalten der Hortulusfolge eine kaum zu übertreffende Auswahl von Charaktertypen bieten, neben dem gleichermaßen schwärmerischen und selbstbewußten Judas der ernste Paulus, der in leidenschaftlichem Überdenken dessen, was er gelesen hat, vom Buche weggewendet seinen Blick in die Ferne heftet, und zuletzt Petrus, der Holbein sonst niemals so groß gelungen ist, der innerhalb seiner einmal festliegenden derben Art das Knöcherne, Beschränkte und Harte überwunden hat, das ihm sonst wohl anhaftet. Und wie passen hier die Formen des umgebenden Blattwerkes[1]) zu dem vollblütigen Mann. — Die Bathseba mit dem König David, die Holbein auch in einem Initial A des Alphabetes Schneeli Nr. 40 im Jahr 1520 und in dem Basler Einblatt mit Bildern von der Weibermacht behandelt hat, ist geringer, durch die feine Profilierung der Architektur kann man aber die Echtheit des Blattes beweisen. Dieser Schnitt und die entsprechende Szene des Einblattes wurden in eine Illustration zusammengezogen im zweiten Teil des Alten Testamentes, von Adam Petri in Basel im Christmond 1524 kopiert.

Der reich gewandeten Erscheinung der hl. Barbara bringt man einen schon durch die allbekannten Basler Kostümbilder Holbeins gewöhnten Blick entgegen. Über ihre Stoffe ist ein deutlicher Seidenglanz ausgebreitet und dieselben erinnern lebhaft an den Eindruck einiger klassischer Holbeinzeichnungen, wie der Maria und Elisabeth in Nische und Halbrund oder der Madonna mit Luzern im Hintergrund; dies wieder ein beherzigenswertes Beispiel, wie weit eingearbeitete Formenschneider fähig waren, ihre Arbeit einer authentischen Künstleräußerung nahe zu bringen; mit berechtigter Einschätzung hat sich derselbe deshalb auf diesem Blatt durch sein Zeichen dem Andenken empfohlen.

---

1) Die fünf Heiligen, Hortulus Nr. 24 bis 28 kommen, wie ich inzwischen erfahren konnte, schon 1546 in der Editio novi Testamenti vulgata bei Frellon in Lyon vor, also im selben Jahre wie die Illustrationen in Frellons Hortulus. Ein Exemplar des Testamentes besitzt die Nationalbibliothek in Florenz; die von Baudrier zitierte Bibel von 1546 besitzt die Florentiner Bibliothek aber nicht und das Testament ist Baudrier unbekannt, also eine offenbare Verwechslung.

1) Dieses Laubwerk kommt zum erstenmal auf der rechten Seitenleiste des Titels mit dem Bauerntanz und der Fuchsjagd, erschienen Februar 1523, vor und noch ähnlicher in dem Initial G des Alphabethes Schneeli Nr. 14 vom September 1523.

DAS ANTLITZ DER NACHT IN DER MEDICIKAPELLE

AUFNAHME NACH DEM ORIGINAL
VON A. MANNELLI, FLORENZ

DAS ANTLITZ DER NACHT IN DER MEDICIKAPELLE

AUFNAHME NACH DEM ABGUSS DER BERLINER AKADEMIE
VON DR. F. STOEDTNER, BERLIN

DAS ANTLITZ DER NACHT IN DER MEDICIKAPELLE

Von Oscar Ollendorff

Der Kopf von Michelangelos Nacht war bis jetzt, en face, nicht photographiert. Aus begreiflichen Ursachen. Ist es unbequem, ihn zu sehen, noch weit unbequemer und sehr schwierig ist es, ihn zu photographieren.

Glaubt man aber daran, daß dieses Antlitz zum edelsten Besitz moderner Kunst gehört, so wird dadurch ein Versuch gerechtfertigt. In meinem Auftrage haben der Verlegerphotograph A. Mannelli in Florenz nach dem Original und Dr. F. Stoedtner in Berlin nach dem Abguß in der Berliner Akademie Aufnahmen gemacht, die der Leser hier findet.

Im allgemeinen wird man, wenn das Original einer Skulptur vorhanden ist, nicht daran denken, auch nach einem Abguß zu photographieren. Aber im vorliegenden Fall zeigt die Aufnahme nach der Replik aufs deutlichste, warum sie genommen wurde. Wenigstens der umgebende Raum war sehr hell und die Aufstellung machte ein freieres Herankommen möglich. So ist die linke Gesichtshälfte[1]), die bei Mannelli namentlich im Umriß versagt, hier klar und die Nase nicht unrichtig vergrößert. Das rechte Auge dagegen, Braue und Umrißlinie erscheinen wahrer und deshalb bedeutender in der Florentiner Photographie. Besondere Schwierigkeiten bietet der Leidausdruck. Es ist weit mehr Schmerzliches in dem Antlitz, als beide Wiedergaben verraten. Diese kritischen Bemerkungen sollen den Wert der Aufnahmen präzisieren, aber keineswegs aufheben. Außerdem mögen sie den Dienst tun, weitere Unternehmungen anzuregen. Ein guter Künstler sollte mit größter Sorgfalt einen Abguß allein nach dem Kopf der Nacht als Objekt für die Photographie herstellen. Auf diese Art wären alle Schwierigkeiten entfernt, die durch Arm, Körper und gezwungen nahes Objektiv entstehen.

Wie viele Kunstfreunde mögen das Antlitz der Nacht kennen? Man muß niederknien, um es zu sehen. So mag es sich erklären, daß heute noch Charakteristik des Kopfes dringend geboten erscheint. In den populärsten Büchern findet man keinen Hinweis. Der Cicerone Burckhardts macht nicht auf das Antlitz aufmerksam. Herman Grimm meinte, es »ermangele der feineren Überarbeitung«. Springer spricht nur von dem »in Schatten gestellten Kopf« und daß »bleierner Schlaf die Augen verschlossen« halte. Auch die neuere Literatur hat das Antlitz nicht, seinem Werte gemäß, geschildert.

Der Künstler gemahnt durch die Symbole Stern und Mond, die als Diadem das erhabene Haupt schmücken, an das nächtliche Bild der Welt im Freien, und die Königin — so sagt das Antlitz — sei still, mild und großartig wie ihr Reich. Eine wunderbare Vereinigung von hoher Milde und stiller Großartigkeit lebt in diesen Zügen! Doch die Göttin schläft in der Grabkapelle, und ihr Mund und die trotz des Schlafes nicht völlig geschlossenen Augen, von denen das linke noch wie von Tränen schwer erscheint, lassen erkennen, daß diese Nacht nicht vollkommenen Frieden hat, sondern daß Tagesschmerz traumhaft hinüberzieht in ihre Vergessenheit[1]).

Solch ein Angesicht hat der Künstler versteckt. Auf dreifache Weise. Nicht nur durch das Herabneigen und tiefe Beschattung, die selbst das leicht zugängliche Profil des Kopfes verschleiert. Nur wenige werden über jenem herben Urgebirge eines Frauenleibes Züge für möglich halten, in denen anmutreiche Milde sich der Größe gesellt und sich gedrängt fühlen, das Antlitz dieser Gestalt mit Bemühung zu suchen. Alle jene Ideen ermangeln aber keineswegs innerlicher Begründung: das in Schatten verborgene Haupt der Nacht, ihr in tiefes Geheimnis entrücktes, geistiges Leben, Leib, Stellung, Bewegung, die, selbst erhaben, auf Erhabenes vorbereiten. Man könnte sich versucht fühlen, auch darin ein Bekenntnis zu sehen, wenn Michelangelo das offensichtliche Antlitz des Tagesgiganten undeutlich beließ, während er das verborgene Gesicht der heiligen Nacht so reich und sorgsam vollendete. Er fühlte sich als ein Kind der Nacht.

In betreff der formalen Gestaltung ist auf Wölfflins Erörterungen über des Meisters »römischen« Stil zu verweisen[2]). Besonders charakteristisch ist die »Erniedrigung und horizontale Begrenzung der Stirn« durch ein Band. So spricht die Stirn zurückhaltender, die Wirkung der Augen wird gesteigert. Eigentümliche Ansätze an der Haube geben auch den oberen Wangenteilen bestimmten Abschluß. Doch die Zusammenfassung der Züge erscheint nicht so streng wie bei dem benachbarten »Morgen«, weil über dem Stirnbild der Nacht weiches, gewelltes Haar sichtbar wird.

In der Augenlinie ist das Antlitz sehr breit, was sich nach oben hin durch die Haare und den Kopfschmuck prachtvoll steigert, während die Wangen abklingen und das Kinn zwar in weicher, aber schmaler Rundung schließt. Die Wangen sind nicht von jener Fülle wie etwa bei der Madonna mit dem Buch und der Delphischen Sibylle, nicht herb wie in des Künstlers Jugendwerken, sondern von einer gewissen herben Mildigkeit. Der Nasenrücken hat breiten Grat. Die begrenzenden Linien von Brauen, Nase und den schmalen Lippensäumen sind bestimmter und schärfer als z. B. bei dem schlafenden Gefangenen im Louvre, welcher nach der Art seiner Ausführung der Nacht und dem Morgen in der Medicikapelle nahe steht.

1) Links und rechts hier und im folgenden vom Beschauer aus gemeint.

1) Man vergleiche meine Deutung der Allegorien in den Preußischen Jahrbüchern, 1895, p. 359 ff, O. Ollendorff: »Über Michelangelos allegorische Gestalten in der Mediceischen Kapelle«, einen Aufsatz, der mehrfach benutzt, aber meines Wissens nirgendwo zitiert wurde.

2) H. Wölfflin: »Die Jugendwerke des Michelangelo«. 1891, p. 42 ff.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

DER KRÖGEL IN BERLIN

ORIGINALRADIERUNG VON ERNST SCHÄFFER

GOYA UND PHILOSTRAT

FRANCISCO DE GOYA UND PHILOSTRAT — was haben miteinander zu schaffen der bald auf Stelzen einhergehende, bald schillernde Rhetor der sinkenden Antike und der Herold der Moderne, der Meister des realistischen Porträts, der Schilderer spanischer Volkssitte und blutiger Volkserhebung, der Schöpfer bald sarkastischer bald grauser Phantasien? War es nicht gerade Goya, der sich zuerst gegen den Klassizismus auflehnte, der auch in Rom Antiken Antiken sein ließ, und statt nach ihnen zu zeichnen, sich keine Gelegenheit entgehen ließ, Szenen des Volkslebens zu erfassen, dessen »Werk« daher auch so geringen Stoff aus der Antike aufweist wie das weniger Künstler? Heißt es nicht in das von Phantasie und Mythe ohnehin so übersponnene Bild des Künstlers von neuem einen ihm fremden Zug tragen, wenn er mit einem Mann der Antike in Verbindung gebracht wird?

Und doch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß eine seiner Kompositionen auf eines der von Philostrat beschriebenen Gemälde zurückgeht. Ich meine die *Kreidezeichnung* im Besitz von Don *Aureliano de Beruete,* welche durch Val. v. Logas Werk (Francisco de Goya, Berlin 1903, Tafel 76) unter der Bezeichnung »Allegorie« und durch die Arbeit von P. Lafond »Les dernières années de Goya en France« (Gazette des beaux arts XXXVII 1907, p. 251) unter der Bezeichnung »Un colosse dormant« bekannt geworden ist (Abb. 1). Denn wer diese Zeichnung mit Philostrats »Gemälde« II 22 vergleicht, muß anerkennen, daß das dort geschilderte Gemälde »Herakles unter den Pygmäen« zugrunde liegt. Hier wie dort liegt ein Riese in tiefstem Schlaf und atmet so schwer, wie nur der barberinische Faun, während Zwerge eine regelrechte Belagerung gegen ihn ins Werk setzen. Sie haben Leitern an den Kopf gelegt und steigen hinauf, machen sich an den Augen, an den Nasenlöchern, am Munde zu schaffen.

Das sind Übereinstimmungen, durch welche völlig ausgeschlossen[1]) ist, ebenso sehr daß Goya etwa nur von der Schilderung des Plinius N. H. 35, 74 *Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrso pollicem eius metientes* einen Antrieb zur Wiedergabe eines Gemäldes des Timanthes empfangen habe, wie daß er von dem vatikanischen Vasengemälde (Museo Gregoriano t. II, tav. XIII 1a) angeregt worden sei, welches Satyrn zeigt, die dem Siesta haltenden

1) Von selbst versteht sich dies von der im Jahre 94/95 n. Chr. geprägten und hier abgebildeten Medaille von *Alexandria Aeg.*, welche erst vor kurzem und nur in zwei Exemplaren der Sammlung des Herrn Giannino *Dattari* in Kairo (Monete imperiali greche. Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della collezione G. Dattari compilato dal proprietario. vol. I. Le Caire 1901, pag. 31, t. XV, 500; Mowat, Revue Numismatique ser. IV, tom. IV p. 424) aufgetaucht ist (Abb. 2). Die hier dargestellten bärtigen, aber ungeschwänzten Zwerge, welche demnach wohl nicht als Satyrn, sondern als Pygmäen zu benennen sein dürften, halten teils noch das Seil, welches sie um seine Keule und sein rechtes Bein geschlungen haben, teils wenden sie sich zur Flucht. [Vorstehendes war geschrieben, als ich durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dattari Gipsabdrücke von den zwei in seinem Besitz befindlichen Medaillen, deren Rückseiten auf dieselbe Form zurückgehen, erhielt. Ich vermag auf ihnen von dem Seile, von welchem der Catalogo spricht, nichts zu erkennen, glaube vielmehr mit Mowat, daß die Pygmäen in Angst fliehen oder um Schonung flehen, nachdem sie den Helden gereizt haben, ähnlich wie bei Ammianus Marcell. XXII, 12, 4 *frustra virum circumlatrabant immobilem occultis iniuriis (Julianum) ut Pygmaei Herculem.*]

Abb. 1. Riese und Zwerge. Handzeichnung von Goya.

Herakles die Waffen gestohlen haben und nun, da er sich vom Lager erhebt, die Flucht ergreifen; oder daß er von dem bekannten Marmor-Fragment in *Villa Albani*[1]) inspiriert worden sei, welches Herakles schlafend, einen Putto auf der Leiter heraufgestiegen und über das mächtige Trinkgefäß des Helden gebeugt zeigt, oder daß er unter der Erinnerung an eines der pompejanischen Wandgemälde gestanden habe, welche Eroten um Keule, Köcher oder Becher des bei Omphale schwelgenden Helden beschäftigt zeigen[2]); oder endlich daß er eine Anregung von dem ähnlichen Deckengemälde des Giulio Romano in Villa Madama[3]) empfangen habe.

Aber durch diese Übereinstimmungen wird auch ausgeschlossen, daß Rekonstruktionen des philostratischen Gemäldes dem Künstler die Vorlage für seine Komposition geboten hätten, etwa wie das Gemälde von Rubens für seinen kinderfressenden Kronos (von Loga, Tafel 68). Wohl hat sich mehr als ein Künstler der Renaissance an jenem Gemälde versucht[4]). Aber ganz anders als Goya. *Dosso Dossi*[5]) läßt den Herakles gerade nicht schlafen, sondern erwachen. Der jüngere *Cranach* läßt ihn zwar in dem einen seiner beiden Bilder[6]) schlafen, hat aber die Pygmäen ganz anders — als Stadtsoldaten — und viel freier behandelt. Das zweite seiner Bilder stellt eine ganz andere Szene, die Rache des erwachten Riesen, dar.

Abb. 2.
Herakles und die Pygmäen.
Medaille von Alexandria
in der Sammlung Dattari

Ein drittes bisher unbekannt gebliebenes, hier zum ersten Male (Abb. 3) veröffentlichtes Bild steht dem zweiten parallel. Es ist heute auf der *Moritzburg*[7]). Mit Unrecht hat man dasselbe als Schlußbild zu den zwei vorher genannten aufgefaßt[8]). Es rührt sicher nicht von *L. Cranach* her, ist auch nicht, wie die Dresdner, auf Leinwand, sondern auf Holz gemalt, steht diesen (1,89 m hoch; 2,59 m breit) auch in den Maßen (1,12 m hoch; 1,50 m breit) erheblich nach. Es weicht in den Gesichtstypen sowohl des Riesen, der hier durch das über den Kopf gezogene Löwenfell als Herakles gesichert ist, als auch der Pygmäen, sowie in der Landschaft von jenen ab, ist aber durch sie beeinflußt, auch der Cranachschen Schule zuzuweisen.

Der völlig nackte Herakles trägt hier die großköpfigen und großnasigen, mit Wams bekleideten Pygmäen davon, teils — drei weißbärtige — über der rechten Schulter an einem Ast befestigt, teils in der linken Hand mit einem Strick zusammengebunden, während andere verwundet am Boden liegen, andere von beiden Seiten mit Lanzen auf ihn eindringen, andere erst in langem Zuge mit Fahnen, Trommeln und Trompeten heranrücken.

Aber auch ein *Holzschnitt,* wie er sich zu *Alciats* auf das philostratische Gemälde zurückgehende *Emblema:*

In eos qui supra vires quicquam audent
Dum dormit, dulci recreat dum corpora somno
Sub picea, et clavam caeteraque arma tenet,
Alcidem Pygmaea manus prosternere letho
Posse putat vires non bene docta suas.
Excitus ipse, velut pulices, sic proterit hostem,
Et saevi implicitum pelle leonis agit.

in der Ausgabe V. Cl. Andreae Alciati Emblemata cum commentariis amplissimis, Patavii apud Petrum Paulum Tozzium 1621 p. 270 findet, entbehrt aller jener gerade Goya mit Philostrat gemeinsamen Züge.

Daß gar eine andere Stelle desselben Alciat in dem Schriftchen »De quinque pedum praescriptione[1])« dem Künstler das Thema eingegeben habe, ist nicht um ein Haar glaublicher, als daß er aus dem Briefe des *Angelo Poliziano* an Bartolomeo Scala vom Jahre 1493[2]) geschöpft habe.

Hatte Goya also wirklich Kenntnis vom Texte Philostrats?

Erwägt man, daß die Zeichnung zu denjenigen gehört, welche in den letzten von 1824—1828 in Bordeaux verbrachten Lebensjahren des Meisters entstanden sind[3]) und daß gerade im Jahre 1825 die Ausgabe der philostratischen Bilder von Jacobs und Welcker erschien, so wird man wenigstens einen Augenblick geneigt sein, mit der Möglichkeit zu rechnen, daß durch diese in irgend einer Weise Goya die Bekanntschaft mit dem »Gemälde« verschafft worden sei. Aber nur einen Augenblick. Denn abgesehen davon, daß man vergebens nach einer Persönlichkeit umschaut, welcher eine solche Vermittlung mit der rein gelehrten Ausgabe zugetraut werden könnte, sofort erhebt sich die Frage: wie kommt es,

1) Zoega, Bassirilievi I, 69. Schreiber, Hell. Reliefs 30, 1.

2) Helbig, Katalog der campan. Wandgemälde Nr. 1137 und 1139 (= Monumenta Pompejana t. IX, XXI). Nr. 1138 und 1140.

3) Vgl. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 23.

4) Daß auch *Frans Floris* mit einer Zeichnung zu diesen gehört habe, wird in Roschers Lexikon der Mythologie u. d. W. *Pygmaien* Sp. 3306 behauptet mit Berufung auf Büchmann-Robert-Tornow, Geflügelte Worte, S. 94[21] (= S. 82[23]), beruht aber wohl nur auf einer Verwechslung mit dem Antaios, der einen Bestandteil des Herakleszyklus dieses Meisters bildet. Vgl. Alfr. v. Wurzbach, Niederländ. Künstlerlexikon I, S. 543.

5) Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1900, S. 267 und 1904, S. 25.

6) Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 24.

7) Im Inventar der königlichen Schlösser Kap. II, Nr. 167 (alte Nummer 24, welche sich rechts in der Ecke befindet), ist es als L. Cranach aufgeführt.

8) Vgl. Mor. Schneider, Kunstchronik XIV, Nr. 6, Sp. 103, jedoch auch XV, Nr. 21, Sp. 352.

1) D. Andr. Alciati ad rescripta principum commentarii Anno MDXXXI col. 362: *Agite igitur et factitiicum hunc Herculem aggredimini non tanquam Pygmaei, quorum ille quam plurimos apud Philostratum tergo leonis involvit, sed tanquam athletae.*

2) Angeli Politiani et aliorum virorum epistolae, Hanoviae 1604 ep. V 5: *Vincere autem non magis te potui quam Herculem ridiculi apud Philostratum Pygmaei, quos ille omneis correptos leonis pelle involvit.*

3) Vgl. Don Aureliano de Beruete, Ztschr. f. bild. Kunst XVIII, Heft 7, S. 165.

Abb. 3. Herakles und die Pygmäen. Gemälde der Cranachschen Schule auf der Moritzburg.

daß gerade dieses durch nichts hervorstechende Bild aus der großen Zahl ausgewählt wurde? Schwerlich ließe sich eine befriedigende Antwort auf diese Frage finden. Erst recht aber nicht, wollte jemand an Stelle dieser Ansicht die andere setzen, daß Goya, wie später *Schwind*[1]) und vielleicht gleichzeitig *August von Kloeber*[2]), durch *Goethes* berühmten Aufsatz »Philostrats Gemälde« in der Zeitschrift »Über Kunst und Altertum« angeregt worden sei, da dieser gerade die Künstler zur Rekonstruktion der philostratischen Gemälde aufgefordert hatte. Denn, wiederum abgesehen davon, daß es recht zweifelhaft ist, ob Goya Kenntnis von jenem bereits 1818 erschienenen Aufsatz erlangt hat, gerade dieses Bild wird von Goethe nicht ausführlich behandelt, sondern im Vorwort mit zwei Worten abgetan: »Herkules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz«.

Dasselbe Bedenken bliebe aber auch, wollte jemand endlich annehmen, Goya sei durch irgend wen auf die französische Übersetzung der Philostratischen Gemälde von *Blaise de Vigenère,* welche zuerst Paris 1588 erschienen war[3]), und die ihr beigegebene Illustration p. 480 geführt worden. Auch bietet letztere keinerlei Anhalt für diese Annahme, würde aber auch schwerlich, wie überhaupt irgend eine der übrigen, einen Goya zu eigenem Versuche angeregt haben.

Was sollen wir also sagen?

Zum Glück sind wir in der Lage, nicht bloß die Tatsache, daß die Zeichnung Goyas auf das philostratische Gemälde zurückgeht, festzustellen, sondern auch die unmittelbare Quelle, aus welcher er schöpfte, aufzuzeigen.

Es sind *Gulliver's Travels* von *Swift.*

Allerdings ein Werk ganz anderer Art als Philostrats Gemälde und wohl geeignet, gerade einen Goya anzureizen. War es doch, als es zuerst — im November 1726 — anonym erschienen war, mit den Worten charakterisiert worden, es sei *aut Erasmi aut Diaboli.* Und doch hatte es das Gemälde des Rhetors dem in der klassischen Literatur so wohl belesenen Jonathan so sehr angetan, daß er es sogleich für das erste Kapitel des ersten Buches der Reisen des Kapitän Gulliver in ausgiebigster Weise verwendete. Auch dieser durch Sturm an die Küste verschlagene Held schläft so tief wie noch nie in seinem Leben infolge der Müdigkeit, der Hitze, und weil er noch, ehe er aus dem Schiffe gesprungen, einige Züge aus der Branntweinflasche getan hat, oder — das zweite Mal — weil die Ärzte des Kaisers ein Schlafmittel in den Wein gemischt haben. Auch er wird im Schlafe überfallen von einer Schar von Menschlein, welche nicht ganz sechs Daumen hoch sind. Auch sie legen Leitern an der rechten Seite an, um auf den Kopf zu steigen, aber auch um dem Munde Speisen und Getränke zuzuführen, oder fahren ihm mit der Pike in die Nase, während diese bei Philostrat mit einer Tür versetzt wird, um dem Helden den Atem zu nehmen, oder untersuchen neugierig die Augen, während sie bei Philostrat mit einer Hacke bearbeitet werden. Aber, und das ist das Entscheidende, weil bei Philostrat fehlend, bei Goya aber vorhanden, Gulliver soll auf einer Maschine zur Stadt gefahren werden. Zu diesem Zwecke werden fünfzehnhundert Pferde, jedes vier und einen halben Daumen hoch, herangebracht. Die Zeichnung Goyas zeigt im Vordergrunde mehrere solcher Pferdchen.

Der Schlafende ist nicht Herakles, sondern Gulliver, die Menschlein nicht Pygmäen, sondern Lilliputaner. Ja, dürfen wir nicht noch weiter gehen und sagen: »Der Schlafende ist ein Riese, die ihn Beschleichenden Zwerge?« Freilich möchte ich mich dafür nicht auf Swift selbst berufen, wenn er seinen Helden sich wundern läßt »*at the intrepidity of the diminutive mortals, who durst venture to mount and walk upon my body, while one of my hands was at liberty, without trembling at the very sight of so prodigious a creature as I must appear to them.*« Denn diese Worte fehlen in der französischen Übersetzung des *Abbé des Fontaines* (Voyages de Gulliver, zuerst Paris 1727, dann öfter wiederholt), welche Goya aller Wahrscheinlichkeit nach benutzt hat[1]). Wohl aber spricht dafür der Umstand, daß der Künstler vom Riesen nur den Kopf zeigt; endlich auch die Unterschrift, welche er der Zeichnung gegeben hat: *Gran Coloso dun nudo.*

Keinesfalls darf ihr ein unerfindlicher Sinn zugeschrieben werden. Sie stellt sich zu den Caprichos.

RICHARD FOERSTER.

---

1) Vgl. meine Ausgabe von Mor. v. Schwinds philostratischen Gemälden, Breslau 1903.

2) Dieser malte 1828 in Rom sein Bild Perseus und Andromeda »nach der Beschreibung des Philostrat« (Verzeichnis der Kunstsachen, welche in den Sälen der Schlesischen vaterländischen Gesellschaft vom 1. Juni bis 25. Juni 1829 ausgestellt werden, Breslau 1829, S. 15). Das Bild kam in den Besitz des Oberpräsidenten Frhrn. v. Vincke, ist aber später verkauft worden. An wen, ließ sich bisher nicht ermitteln.

3) Vgl. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 31.

1) Die Ausgabe von 1772 ist sogar am Kopfe mit einem Stahlstich geziert, welcher Gulliver — freilich nicht im Schlafe und ganz anders — von den Lilliputanern angegriffen zeigt.

DAS KIND UND DER KÜNSTLER VON PROFESSOR DR. HANS W. SINGER

IN London folgte schon vor Jahren eine »Fair children«-Ausstellung der »Fair Women«-Ausstellung. Bei beiden lag die Betonung auf dem »Fair«, dem »Schön«, das, wie es dort landesüblich ist, mit einem Hang zur Süßlichkeit ausgelegt wurde. Etwas anderes als eine Auswahl von möglichst hübschen Köpfen wurde kaum angestrebt.

Eine viel umfassendere Veranstaltung, die somit auch zu ganz anderen kulturgeschichtlichen und künstlerischen Studien herhält, ist die gegenwärtige Ausstellung von Kinderbildern in drei Räumen des Königlichen Kupferstich-Kabinetts zu Dresden. Sie umfaßt 316 Blatt und reicht vom esoterischen Stich des 15. Jahrhunderts herab bis zum jüngsten, vor aller Welt sich laut gebärdenden Plakat. Etwa die Hälfte aller Blätter sind künstlerische oder photographische Wiedergaben von Gemälden, die andere Hälfte rein graphische Originalarbeiten.

Für den Künstler, — trotzdem zu Anfang wenigstens die Kunstübung auch einen Teil des Herrenrechts ausmachte — galt die Frau doch sofort als ein wesentlicher Bestandteil jener Natur, in deren Widerspiegelung er seine Lebensaufgabe fand. Mochte er sein Schaffen als schlichtes Erzählen, mochte er die Natur in seiner Kunst nur als Trägerin persönlichen Willens auffassen, eine Natur ohne die Frau bestand für ihn nie. Wohl aber eine ohne das Kind. Denn die antike Kunst, trotz des damaligen Kultus des Männlichen, spricht ebensoviel von der Frau, wie vom Manne; aber nur in verschwindendem Maße vom Kind. Und auch das Mittelalter läßt in seiner Kunst das Kind eigentlich nur in jener Rolle des Christkindes erscheinen, in der es eben als einer der unlöslichen Bestandteile der Natur figuriert, ohne daß irgendwelche spezifische Eigenschaften dabei in Frage kämen.

Erst später wird das Kind zum besonderen Stoffgebiet erhoben und es tritt als abgeschlossenes Thema in das Reich der Kunst ein wie etwa die Landschaft, der Bauer und das Volk, das Tier oder die Blume. In ähnlicher Weise wie dem bildenden Künstler die Erkenntnis wuchs, daß man in der Landschaftsmalerei, in dem Stilleben, im Tierstück, im Genrebild ein bestimmtes Stoffgebiet in sich abgeschlossen entwickeln könne, fand er am Kind einen Vorwurf, der ihn als Stoff reizte. Gerade wie der Mann aus dem Volk von den deutschen Kleinmeistern aufgegriffen wurde, nicht als ein unselbständiges Glied der in sich abgerundeten Natur, sondern als etwas Fremdes, das der Kunst Abwechslung, neuen Stoff zuführt, so tritt das Kind in die Kunst unter dem Gesichtswinkel des stofflichen Interesses ein. Man stellte es nicht dar, sondern man berichtete darüber, nicht ganz unähnlich der Berichterstattung, die gelegentlich spätere Künstler über die Wunder neuentdeckter Länder ablegen.

Welcher Art ist nun das Kind des Künstlers, — welche Interessen hat das Kind als Stoff unserer Künstlerschar abgewonnen?

Die erste »Rolle«, die das Kind in der Kunst spielt, verdankt es seiner Drolligkeit. Seine Possierlichkeit ist dasjenige, was zunächst dem Künstler als die besondere Eigenart des Kindes auffiel. Vom Meister des Hausbuches besitzen wir Kinderspiele, in denen alle jene komischen Verdrehungen und drolligen Stellungen, die dem Kind im Gegensatz zum Erwachsenen möglich sind, vorgeführt und geradezu überstark betont werden. Dem gleichen Geist entspringen die Raufereien, die Schongauer und die Kleinmeister des 16. Jahrhunderts gern schildern. Auch Dürer betrachtet das Kind, — er hatte ja selbst keins — nur von dieser Seite aus, in der nichts von seinem Wollen und eigentlichen Sein, sondern nur von seiner äußerlichen Erscheinung und seiner Beurteilung durch Erwachsene steckt. Dafür sprechen die spielenden Putten in dem berühmten Holzschnitt der Ruhe auf der Flucht aus dem Marienleben und andere; im Falle Cranachs der Puttenreigen auf dem Holzschnitt der hl. Familie. Die Kindergrausamkeit, die in der italienischen Malerei eine so große Rolle spielt, fällt unter diesen Gesichtspunkt. Denn psychologisch wird sie ja nur als etwas Groteskes, Drolliges, — die Ohnmacht des Schwächeren in der Hand des Schwachen, — nicht als etwas Ernsthaftes, Schreckliches verwertet. Ich glaube, daß *diese* Auffassung des Wesentlichen und Interessanten am Kind auch noch z. B. Bellini völlig beherrscht, der ja geistig, wenn auch nicht zeitlich, im Vergleich zu den genannten weit entwickelter uns vor Augen steht. Die kleinen musizierenden Engel in seinem Triptychon der Frarikirche, der drollig-sentimental dreinschauende Lautenschläger und der komisch-übereifrige Oboist mögen *uns* reizend, anmutig erscheinen; gedacht sind sie aber wahrscheinlich viel mehr possierlich als anmutig. Das wiederholt sich in Mantegnas San Zeno-Madonna und in vielen anderen ähnlichen Bildern, im Kindergespiel von Bazzis Vermählung Alexanders, besonders auch in den Sängerbühnenreliefs der italienischen Renaissance, deren Mundverziehungen und Ausdrucksaffekte zweifellos belustigend wirken sollten.

Ähnliches läßt sich vom Auftreten des Kindes in der Kunst die Jahrhunderte hindurch verfolgen.

Dieses Drollige, Possierliche des Kindes, das im letzten Grund seine Wirkung auf dem Zwiespalt zwischen kindlichem Willen und kindlicher Tatkraft aufbaut, ist auch die Seele der Ludwig Richterschen Kunst. Bei ihm aber erhält das Motiv, wenn man es so nennen darf, einen besonderen Adel. Für ihn ist dieses sich Bescheidenmüssen in seinem Wollen ein Zeichen der Unterordnung unter eine höhere Kraft, die der reine, einfache Mensch als glückspendend empfindet. Er selbst ist so heiteren, schlichten, entsagungsfrohen Gemüts, daß er sich unwillkürlich mit dem Kind identifiziert. Er verwendet das Motiv naiv, aus einem inneren Bewußtsein heraus, dem eben dieses Motiv das Wesentliche, das Natürliche ist. Das verleiht dem Kind dieses prächtigen Künstlers seinen unauslöschlichen Reiz. Auch sein Kind, und eigentlich nur seins, zeigt sich von einer solchen Selbstverständlichkeit, von einer solchen schlichten Wahrheit durchwoben, als wäre es von einem Kind selbst, nicht von einem Erwachsenen uns vorgeführt.

Charles Lebrun Puttenstudien für eine Sopraporte. Weißgehöhte Kreidezeichnung

Anselm Feuerbach Kinderakt. Weißgehöhte Kreidezeichnung

Anselm Feuerbach Kinderakt. Weißgehöhte Kreidezeichnung

Otto Greiner — Kinderstudien. Pastell

Max Klinger — Kinderstudien. Weißgehöhte Kreidezeichnung

Sein unmittelbarer Nachfolger dagegen fällt in den Fehler der früheren Künstler zurück, indem er sich nicht mit dem Kind seines Wesens freut, sondern über dieses Wesen überlegen lächelt. Gerade Oskar Pletsch tut es in unverzeihlich geschmackloser, berechnender Weise. Jedes Werk von ihm hat es nur auf die Kritik der Erwachsenen: »Ach, wie süß!« »Ach, wie nett!« »Ach, wie drollig!« abgesehen. Und das so zurechtgestutzte Kind dieses Künstlers verdrießt uns ebenso stark, wenn auch in ganz anderer Weise, als das Kind Greuzes, mit seinem pervers herausgekehrten Vorahnen der Zukunft und Nachahmung des Alters.

Ganz bedeutend in zweiter Linie erst kam das Kind als Mittel für eine Milieuschilderung in Betracht. Es ist merkwürdig, wie spät und dann auch wie selten die zwei Hauptereignisse im äußeren Leben des Kindes, der Schulbesuch und das Spiel, von Künstlern verwertet worden sind. Die Schulen waren natürlich zuerst von Klöstern für Erwachsene und Halberwachsene eingerichtet. Im 16. Jahrhundert kennt man nur wenige Bilder von Kinderschulen: das Motiv der Rute spielt eine gewichtige Rolle. Erst das 17. Jahrhundert bringt etwas häufiger Bilder der Schule und des Lernens; auch da nur ganz ausnahmsweise in Gestalt eines wirklichen Kunstwerkes, wie etwa Bosse es bietet, das höhere Ansprüche als ein gewöhnliches Flugblatt erheben kann. Man bedenke aber daneben, wie schon das 16. Jahrhundert das Leben des Bauern und gemeinen Mannes zum Beispiel, stofflich ausbeutet: wie in ihm und im 17. Jahrhundert der Soldat und der Bettler in allen Phasen ihres Daseins beleuchtet werden. Gerade dann kann es einen wundern, daß das Leben des Kindes jenen Geschlechtern so völlig als quantité négligeable vorkam. Und nun erst, wenn man ans Spiel denkt! Im 15. und 16. Jahrhundert wird ganz vereinzelt einmal ein Kinderspiel geschildert. Callot im 17. Jahrhundert, der doch in seiner warmen Menschlichkeit Anteil für so vieles hatte, dem seine Kollegen fremd gegenüber zu bleiben schienen, kennt die Spielereien Erwachsener bis ins Einzelne, aber nicht das Spiel der Kleinen. Das holländische Genrebild, das uns genau und vielseitig über das bürgerliche Leben berichtet, hat auch ganz wenig in der Art von Jan Steens entzückender »Bescherung am Nikolaustage« zu verzeichnen. Das fast gänzliche Fehlen von Bescherungsbildern bis in unsere Tage herab ist wirklich auffällig. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erscheint das Kinderspiel in der Kunst aber höchst selten im Werk eines Künstlers wie Chardin, der es wirklich ästhetisch verarbeitet, sondern meist in Leistungen der Chronisten wie Goez, Chodowiecki, Mettenleiter, die darüber berichten, wie sie etwa über die Gebräuche der Australier berichteten.

In unseren Tagen ragen drei Künstler des Kinderspiels hervor: Boutet de Monvel, Carl Larsson und Thoma. Aber während Larssons Arbeiten eigentlich mehr in die anfangs behandelte Kategorie gehören, — denn bei allem herzlichen Wohlwollen ist der Grundzug seiner Kinderbilder doch der, daß er sich über das kleine Volk belustigt, sie sich sogar selbst persiflieren läßt —, reichen Monvels in eine andere, noch zu behandelnde Kategorie herein, bei der das Kind als solches nur eine Nebenrolle spielt. Monvels Kunst ist eine raffinierte Farbenschöpfung, ein l'art pour l'art, bei der es wenig darauf ankommt, ob er es an der Hand von Kindern oder eines anderen Stoffkreises entwickelt. Und auch Thomas werden wir in dieser Verbindung erst habhaft, wenn wir das Märchenerzählen in das Bereich des Kinderspiels einziehen: das geht aber wohl an.

Eine Gruppe von Darstellungen, die andere Episoden aus dem Leben des Kindes umfaßt, hätte sich schön anfangen lassen mit Andrea della Robbias prachtvollen Wickelkindern. Leider konnten aber plastische Werke nicht berücksichtigt werden bei dieser Ausstellung.

Das 19. Jahrhundert erweiterte das Leben der Erwachsenen wie der Kinder in Äußerlichkeiten nach allen Richtungen. Ihm steht dabei die Kunst als hilfreiche Dienerin zu Gebot, die ja viele Jahre lang sich die einfache Widerspiegelung menschlicher Erlebnisse als Hauptziel setzte. So erhielten wir Darstellungen aus dem Kinderleben in der Art von Marie Bashkirtsews Gassenkindern, Manets Gamin (die ihre Vorläufer in Murillos Gassenbuben, die gestohlene Früchte verzehren, haben, wenn nicht etwa Murillo seine Buben gleichfalls als Schelme entwarf, über deren Treiben wir uns belustigen sollen), oder auch L. Legrands Ballettkindern, die einfach das Leben des Kindes in verschiedenen Phasen aufgreifen, ohne daran herumkommentieren zu wollen, und es nach keiner Richtung hin gedanklich, sondern höchstens rein ästhetisch zu verklären suchen.

Aber auch von dieser Seite betrachtet, als Mittel zur Milieuschilderung, kann man keine große Blüte nachweisen. Das Kind gehört nicht zu den ausgebreiteten Interessen der Künstler. Sein Zeitalter ist jedenfalls noch nicht gekommen, wenn es überhaupt je kommt.

Recht spät erst ist nun die dritte Eigenschaft des Kindes, dessen berauschende Anmut als künstlerisch reizvoll und verwertbar erkannt worden. In den Bambini der Renaissance wimmelt es wohl von Exemplaren, auf die gerade dieses Beiwort paßt. Aber sie schalten für unsere Betrachtung aus, denn in ihnen ist das Kind nur ein Teil des Werkes, wenn nicht gar eine Nebensache, und es fußt nicht auf seinem Wert als Menschenkind, sondern als Göttlichen oder wenigstens Heiligen. Diese Madonnenmaler leitete nie der Gedanke, das Kind als solches für die Kunst zu retten. Wohlweislich ist das Christkind und der Johannesknabe, ebensowenig wie der eigentliche Engel in die Dresdener Ausstellung mit einbezogen worden.

Der Maler, der recht eigentlich den Liebreiz des Kindes erkannt hat, ist Reynolds: in dieser Seite seines Schaffens ist er auch nie übertroffen worden.

Die feine Empfindung für das entzückend Holde am Kind bei ihm ist um so bemerkenswerter, als er sie nicht an Objekten aus nächster Nähe pflegen

J. A. D. Ingres   Das Töchterchen des Herrn Guille. Zeichnung

H. Holbein d. Ä., Kinderakt. Silberstiftzeichnung

konnte, als sie ihm zu eigen war in einem überhaupt selbstsüchtigen Zeitalter, das sonst für das Kind nichts übrig hatte, und schließlich als sie nicht im leisesten Grad zu einer süßlichen Sentimentalität neigt, die schon bei seinen unmittelbaren Nachfolgern, wie Lawrence, die Oberhand gewonnen hatte. Er griff feineren Gemütsregungen zuvor, die erst im Laufe des folgenden Jahrhunderts zum Allgemeingut wurden. Daß sie es wurden, erklärt der Umstand, daß wir *dieses* Kind der Kunst weiter gepflegt und hochgehalten haben bis zum heutigen Tag in den Werken mannigfacher Künstler, von denen aber keiner, wie gesagt, Reynolds in Schatten gestellt hat. »The Age of Innocence«, »Das schlafende Kind«, »Felina«, »Robinetta«, »Das Hühner fütternde Mädchen«, »The Babes in the Woods«, »Cherubim« und wie seine Bilder dieser Art alle heißen, sind auch schlechthin unübertreffliche Leistungen, in denen er einen wunderbaren Blick für die Anmut des Kindes bezeugt. Das Feingefühl seiner sonstigen Kunst zeigt sich auch hier: er macht aus dem Werke ein abgerundetes Bild, indem er die Inhaltswerte durch gleichbedeutende ästhetische Formenwerte tragen läßt. Man kann nie dem Bild als Darstellung aus dem Kindesleben gegenüber dem Bild als reiner Kunstform den Vorzug geben, und so stärken sich beide Elemente der Schöpfung anstatt wie so oft einander zu beeinträchtigen. Von einem lebenden Künstler, der, wenn auch in ganz anderer Weise, doch ebenso stark den feinen Reiz, der vom Kinde ausgeht, für die Kunst gewonnen hat, von Fidus (Höppener) konnte leider nichts der Ausstellung einverleibt werden.

Diese drei Eigenheiten des Kindes sind, wenn ich es recht erfaßt habe, die einzigen geblieben, dank deren es seinen Einzug in die Kunst hielt. Daneben konnte es sich ein Auftreten, das es sich gewissermaßen einfach auf Grund seiner Existenzberechtigung erzwang, auch nur schwer und spät erkämpfen: das Kinderbildnis stellt sich ebenfalls nicht früh ein. Das ist nicht verwunderlich; hat ja sogar das Frauenbildnis längere Zeit auf sich warten lassen. Dürer malte seinen Vater zweimal; seine Mutter hat er nur gezeichnet und dann kam er erst auf den Gedanken, als es beinahe schon zu spät war. Dieses vorwiegende Interesse am Männlichen ist eine allen bekannte Erscheinung der Zeit. Wenn darunter die Frau zu leiden hatte, wieviel mehr noch das Kind. Wenn es lang genug gedauert hat, bis der biedere Bürger zum Schluß kam, er könne eigentlich seine Frau malen lassen, ebensogut wie sich selbst, wieviel länger muß es gedauert haben bis er in dieser Verbindung auf sein Kind verfiel, bis er auf den Gedanken kam, das Kind an sich wäre der Erwägung würdig.

Das früheste Kinderbildnis der Ausstellung ist wohl jenes von Barocci: Federigo d'Urbino im Pitti Palast. Als Fürstenbildnis wäre es eigentlich auszuschalten, denn bei Fürstenbildnissen entscheiden ganz andere Interessen als jene am menschlichen Kind. Gerade aber bei diesem Bild möchte man schließen dürfen, daß ausnahmsweise der Maler das Kindchen als Stoff lieb gewonnen habe. Von berühmten Nachfolgern in dieser Gesinnung, von Meistern des eigentlichen Kinderbildnisses, unter denen man Tiziano Vecelli, Rubens, Van Dijck, Velasquez und unter späteren Nattier oder Ingres herausgreifen könnte, bietet die Ausstellung manche schöne Probe. Reynolds sowie die ihn umgebende Künstlerschar geselle ich diesen nicht zu, denn wenn sie auch angeblich ein bloßes Kinderbildnis schaffen wollen, so gehen sie stets auf etwas Besonderes hinaus, auf die Darstellung des ganz eigenen Liebreizes, der nur im Kind im Gegensatz zum Erwachsenen zu finden ist. Das ist ihnen wichtiger als die Erfassung der äußeren Erscheinung oder des Charakters, nach der die eigentlichen Kinderbildnismaler selbstverständlich in erster Linie streben.

Die Ausstellung wäre aber sehr lückenhaft geblieben, wenn sie nur solche Werke umfaßt hätte, bei denen man das bestimmte Gefühl hat, der Künstler habe sich in erster Linie vor Augen gehalten, daß er ein Kind und nichts anderes vorführe; in anderen Worten Werke, bei denen von irgendwelchem Gesichtspunkt aus das Sachliche am Kind der ausschlaggebende Faktor war.

Denn wer bei dieser Ausstellung weniger kulturgeschichtlichen als künstlerischen Interessen nachgeht, wird selbstverständlich am eifrigsten die Werke suchen, bei denen die Kunst alles, der Vorwurf nichts ist, bei denen wir uns nur an der Künstlerschaft des Meisters ergötzen und kaum darauf achten, daß er sie in den vorliegenden Blättern zufällig an der Hand von Kindern entfaltet hat.

Nur ein paar derartiger Arbeiten will ich aufzählen: einen schönen Kinderrückenakt, eine zarte Silberstiftzeichnung des älteren Holbein; hinreißende Federstudien Rembrandts van Rijn, darunter eine Skizze zum entführten Ganymed; die berühmten Louvrezeichnungen Lionardo da Vincis von Kinderköpfchen, hier in Kohledrucken ausgestellt; eine größere Reihe unnachahmlicher Kinderstudien in Originalzeichnung von Feuerbach; kaum minder schöne von Klinger und Greiner; ein prächtiger, mit Sorgfalt und doch mit Größe durchgeführter Mädchenkopf von Arthur Kampf; radierte und mit Silberstift gezeichnete Knabenbildnisse von Strang; hervorragende Steindrucke von Carrière, Steinlen (Die Anzeige zum Krippenbazar) und C. H. Shannon (»Die Welle«). Aber ich breche den Katalog kurzerhand ab, denn ich kann hier nicht ein Inhaltsverzeichnis der ausgestellten Blätter einschieben. Die Ausstellung birgt natürlich nicht die Hälfte des Materials, das zur Verfügung gestanden hätte, und wenn manches Wichtige fehlt, so erklärt sich das aus der Tatsache, daß nur aus dem vorhanden Bestand geschöpft wurde, dieser aber zu keiner Zeit mit Richtung auf diese Ausstellung ergänzt worden ist. Schon von dieser Ausstellung jedoch gewinnt man einen Eindruck, wie fesselnd es sein müßte, eine abgerundete Sammlung systematisch zusammen zu stellen, die uns zeigt, was das Kind dem Künstler die Jahrhunderte hindurch gegolten hat.

A. Ludwig Richter Kleinhandel. Getuschte Federzeichnung

Wm. Strang Peter Strang. Radicrung

E. Manet »Le gamin«. Steindruck

Georges Auriol Landmädchen. Farbensteindruck

P. P. Rubens Bildnis von Rubens' Sohn. Kreide- und Rötelzeichnung

A. Th. Steinlen — Anzeige für einen Wohltätigkeitsbazar. Steindruck

Charles H. Shannon — Kräuselnde Wogen. Steindruck

Joshua Reynolds — Das schlafende Kind. Geschabt von Wm. Doughty

Joshua Reynolds, Lady Catherine Pelham Clinton. Geschabt von J. R. Smith

Louis Legrand — Ballettelevin. Radierung

Hans Thoma — Die Märchenerzählerin. Bemalter Steindruck

Carl Larsson — Sankt Jörg. Steindruck in Farben

B. S. Chardin — Der Kreisel. Gestochen von B. Lepicié

Abraham Bosse — Der Schulmeister. Stich

DÜRERS ADORATIONSBILDER UND IHRE VERWERTUNG IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Von Hugo Kehrer in Heidelberg

IST es zu viel gesagt, wenn ich die »Anbetung der Heiligen Drei Könige« in der Kunst als das Adorationsbild schlechthin bezeichne? Die universalistische Tendenz spricht laut. Die drei Könige als die Vertreter der drei Lebensalter und der drei Erdteile — so haben mittelalterliche Literatur und Kunst sie aufgefaßt — repräsentieren die Welt, die sich vor Christus beugt und die ihm mit tief symbolischen Gaben huldigt. Auch Albrecht Dürer hat unserem Thema seinen unverwelklichen Zauber abempfunden und ihm fünfmal neue Form verliehen: in dem Altargemälde der Uffizien zu Florenz von 1504 (Abb. 1); in der gleichzeitigen Federzeichnung zur »Grünen Passion« in der Albertina; in dem Holzschnitt (B. 87) des »Marienlebens«, um 1505 (Abb. 2); in dem Einzelschnitt (B. 3) von 1511 (Abb. 3) und in der Federzeichnung (L. 584) der Albertina von 1524 (Abb. 4), die höchstwahrscheinlich für einen dritten Holzschnittzyklus der »Passion« bestimmt gewesen ist.

Man muß sich gleich daran gewöhnen, das Florentiner Altarbild aus der Wittenberger Schloßkirche in den historischen Zusammenhang hineinzustellen.

Abb. 1. Tafel-Bild Albrecht Dürers in der Tribuna der Uffizien, 1504

Warum kniet doch der greise König Balthasar vor dem Christusknaben, und weshalb steht der Weihrauchkönig Melchior neben ihm und blickt zum jungen Mohrenkönig Kaspar? Dürer hat ein altes Dispositionsschema übernommen, das im letzten Grunde auf die französische Monumentalplastik des zwölften Jahrhunderts zurückgreift. Das Ursprungsland der Gotik ist die Geburtsstätte des Dreikönigmysteriums. Was das Volksdrama bringt, gibt die Kunst inhaltlich wieder. Weil die drei Könige im Schauspiele vom Chore aus, wo eine mechanische Vorrichtung den Stern von Bethlehem bezeichnet, die sog. Sternprozession antreten und am Kreuzaltare der Reihe nach kniend ihre Gaben opfern, deshalb und aus keinem anderen Grunde hat auch Dürer im Bilde die typische Genuflexio des greisen Königs gebracht. Die traditionelle Gruppierung der beiden jüngeren Adoranten kehrt ebenfalls wieder. Nur von dem Gestus des Deutens auf den Stern mit vertikal genommener Hand, den der zweite »Magier« auszuführen hatte[1]), muß die Renaissance aus ikonographischen und formalistischen Gründen absehen.

Lassen wir die inhaltliche Betrachtung an dieser Stelle beiseite und prüfen wir das Gemälde in der Tribuna auf seinen künstlerischen Geltungswert! Was im Thema die Hauptfigur ist, wird dem Auge unmittelbar nahe gerückt. Vorn am Bildrande eine Maria im Profil; sie hält mit weit vorgestreckten Armen den Christusknaben dem andachterfüllten Könige hin. Die Sitz- und Kniemotive — es muß wieder einmal ausgesprochen werden[2]) — sind in der Entwickelungsgeschichte des deutschen Dreikönigsbildes zum erstenmal klar gegeben. König Melchior neben Kaspar ist eine imponierende Stehfigur mit deutlich sich aussprechender Silhouette. Das Problem der Pyramide wäre mit diesen vier Figuren gelöst gewesen. Neuerdings hat es sich aber herausgestellt, daß Joseph ursprünglich nicht gefehlt hat und nur durch eine ungeschickte Übermalung unseren Blicken fast gänzlich entzogen ist[3]). Eine Konzession an das beliebte Kompositionsprinzip der italienischen Renaissance ist also nicht beabsichtigt gewesen. Man wird aber entschädigt durch die Art, wie die Figuren mit dem Hintergrunde bereits zusammengehen. Das tief herabziehende Dach über dem Stalle mit den legendären Tieren gibt dem Rücken der Madonna Halt; der sorgfältig behandelte Pfeiler — das Auge hat hier tüchtig zu tun — und der weiter zurückgelegene Burghügel dienen den zwei jüngeren Glaubensgenossen als unentbehrliche Folie. Auf die reichen Nebenmotive des »Erzählenden Quattrocento«, vor allem auf die Kavalkade, die im Schauspiele wie im Bilde von drei verschiedenen Himmelsrichtungen heranreiten mußte, hat Dürer verzichtet. Nur ein Rest, einige Reitergruppen tummeln sich auf dem tiefergelegenen Plan. Das alles heißt neuer Stil. Der Kopf der Madonna mit seinem strahlenden Weiß hebt sich von den Dunkelheiten der Umgebung scharf ab. Blau, Rot und Grün in der Figurengruppe sind die Hauptkomponenten des Bildes. Die Hauptfarben verbinden sich — es ist beachtsam genug — mit den Hauptfiguren. Der Ton der Architektur und des Erdbodens ist bräunlich.

Abb. 2. Holzschnitt Albrecht Dürers, um 1505

Es hat seine Bedenklichkeiten, das große Altargemälde mit der auf ganz andere Wirkungen berechneten Zeichnung aus der »Grünen Passion« zu ver-

1) Alles Nähere hierüber findet sich in meinem Werke: »Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst«. Leipzig, Verlag E. A. Seemann, Bd. I, pag. 55; Bd. II, pag. 144.

2) H. Wölfflin: »Die Kunst Albrecht Dürers«. München 1908, 2. Aufl., pag. 154.

3) G. Glück: »Zu Dürers Anbetung der Könige in Florenz«, in: »Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen«. Berlin 1908, Bd. XIX, Heft 2, pag. 119.

Abb. 3. Holzschnitt Albrecht Dürers, 1511

gleichen[1]). Ich sage auch, daß sie für unseren Zusammenhang und für die Lösung der zweiten, im Thema liegenden Frage keine weitere Rolle spielt. Nur die Absicht auf das Einfachere setzt hier bereits ein. Weniger Figuren, und die Hauptträgerin der Handlung, Maria, ist in die Mitte des Hochformates als Frontalfigur hineingesetzt. Keine völlig reine Symmetrie! Das Schwergewicht liegt in der linken Bildhälfte. Doch spielt der Renaissancepokal, den König Melchior nach rechts an Joseph vor dem anziehenden Mauerausschnitt hinüberreicht, eine vermittelnde Rolle. Es sorgen auch der Ärmel des Mohrenkönigs mit seinen weißgehöhten Lichtern und seiner rechten Hand mit dem Kronenhute dafür, daß die Wagschalen sich annähernd das Gleichgewicht halten.

Auf die Zentralfassung von 1504 ist Dürer später nicht mehr zurückgekommen. Man halte wenigstens die eigenartige Neigung des Kopfes der Maria fest, die in verbesserter Fassung in dem nicht viel späteren Holzschnitte um 1505 wiederkehrt. Es macht sich ein reicherer Rhythmus im Aufbau der Sechsfigurengruppe geltend. Wie eine Welle mit Berg und Tal so geht es vom kahlen Schädel des gutmütigen Joseph zum Haupte der Kniefigur herab und von da wieder hinauf zum Kronenhute Melchiors, der — man versteht die Gebärde nicht recht — dem jugendlich-ungestümen Mohren wohl erst sagen soll, was hier an Ernst und Feierlichkeit sich zutrage. Man wird die »fraulich-süße und zarte Neigung« der Maria nie vergessen. Welch ein Gegensatz zu dem greisen König, der streng wie ein alter Soldat gehorsamst in die Kniee gesunken ist! Das Tribunabild — man vergegenwärtige sich, für welch einen Zweck es bestimmt gewesen ist — hat seine Hauptfiguren fester in die Architektur hineingespannt. Diese Absicht ist nicht so stark zum Ausdruck gekommen. Die Folie für den Kopf des Christusknaben verdient bemerkt zu werden. Die grandiose Zeichnung der Phantasieruine hat in der italienischen Kunst keine Parallele.

Es wächst das Streben nach dem Einfachen in der Komposition, im Stil und in der Technik. Das legt der Einzelschnitt von 1511 dar. Das Liniengezänk von 1505 hat sich beruhigt. Übersichtlichere Linien sollen nun das Wort ergreifen. Die Bogenmotive und die Holzpfeiler geben den Figuren ein stärkeres Rückgrat. Der Türkenkönig Melchior steht wirklich in der Tiefe des Raumes, ohne an die Kniefigur heranzudrängen. Man hat die deutliche Vorstellung, daß die Hintergrundmauer mit ihrem Helldunkel ein paar Schritte weiter rückwärts sich erhebt. Darin liegt der größere Fortschritt im Holzschnitt. Aber bei aller formalen Wertakzentuierung ist doch die psychologische Seite zu kurz gekommen. Das ist das Undeutsche im Blatte. »Allein es fehlt das Herzliche«, sagt Wölfflin[1]).

Hemmt in Wahrheit der italienische Einfluß die Regungen des deutschen Gemütes? Ich meine, nur vorübergehend. Als Dürer zum letzten Male, vier Jahre vor seinem Tode, 1524, die ganz einfach gehaltene Albertina-Zeichnung[2]) bringt, hat er seine Seele längst wiedergefunden. Er ist deutsch, bis zu einem gewissen Grade mehr als je zuvor. In keinem Dreikönigbilde ist eine reinere Harmonie zwischen Form und Inhalt erreicht worden. Wie seelenvoll ist der Kopf der Beterfigur, und wie groß ist die Gebärde beim zweiten König, der den Mohren wie einen zaghaften Freund an die heilige Stätte herangeleitet! Im Gegensatz zu der bewegteren Königsgruppe herrscht im Hauptmotiv vornehme, freilich ein bißchen erkältende Ruhe. Hier sind mehr Helligkeiten; es ist

1) Ad. Braun in Paris-Dornach i. Els. hat eine gute Abbildung geliefert.

1) H. Wölfflin a. a. O., pag. 205.

2) Fr. Lippmann: »Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen«. Berlin 1905, Abt. XLIX, Bl. 584; H. Wölfflin pag. 313.

Abb. 4. Federzeichnung Albrecht Dürers in der Albertina, 1524. (Nach Schönbrunner u. Meder)

Abb. 5. Gedenktafel für Hans Schmidmayer in der Lorenzkirche zu Nürnberg, nach 1511.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg)

eine stärkere Betonung der Vertikale gegeben. Dort »sprechen« mehr die Dunkelheiten und das Plus an Horizontalen. Es ist eine Notwendigkeit, daß die Horizontallinie sich so empfindsam auf die Arme des Königs Melchior gelegt hat.

Erwartungsvoll fragt man sich, wie die zeitgenössische Kunst die Adorationsbilder Dürers verwerten wird. Zunächst ist zu sagen, daß nicht viele Meister auf sie zurückgegriffen haben. Man hat Martin Schongauer aus sehr begreiflichen Gründen mehr und erfolgreicher ausbeuten können. Dürers Kunst ist die eines Genies, das sagt alles.

Ich möchte nun im folgenden eine Reihe von Darstellungen vorführen, die, wie ich habe feststellen können, die eine oder die andere der eben behandelten Kompositionen zur Voraussetzung haben. Doch möchte ich mich kürzer fassen. Die mitgeteilen Abbildungen sollen das allzu leicht sich wiederholende Wort ersetzen.

1. Tafelbild aus dem Palais des Arts in Lyon (Abb. 7). Es gehört zu einer bisher kaum beachteten Folge des »Lebens Christi« und wird im Museumskatalog als »Deutsche Arbeit« geführt. Es ist kein Zweifel

Abb. 6. Tafelbild im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart 80b, nach 1505. (Nach einer Originalaufnahme von Fr. Hoefle in Augsburg)

Abb. 7. Französisches Tafelbild im Palais des Arts zu Lyon, um 1505. (Nach einer Originalaufnahme von J. Sylvestre in Lyon)

möglich. Da auf Nußbaumholz gemalt wurde, ist die französische Provenienz gesichert. Der Holzschnitt um 1505 ist verwertet. Der Hintergrund mit der Beigabe der »Beschneidung Christi« trägt niederländischen Charakter. Es fällt schwer, an einen bestimmten Meister zu denken. Das Gemälde wird wegen seines altertümlichen Stiles kurz nach dem Erscheinen des Blattes entstanden sein.

2. Tafelbild im Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart 80 b (Abb. 6). Im Katalog wird es dem Meister C. W. von 1516 zugeschrieben. Wiederum ist auf den Holzschnitt um 1505 zurückgegriffen.

3. Flügelbild des verloren gegangenen Hochaltares der Pfarrkirche in Kadolzburg, der ehemaligen Residenz der Burgrafen von Nürnberg, datiert 1508[1]). Es ist bis auf die vereinfacht behandelte Architektur eine fast wortgetreue Kopie des Holzschnittes um 1505.

1) Das Flügelbild war auf der Nürnberger Ausstellung zu sehen; vgl. »Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung«. Nürnberg 1906, pag. 45, Abb. pag. 396.

4. Epitaph von Barthsch, Sandsteinrelief im Hofe des Nationalmuseums zu München aus dem Jahre 1534 (Abb. 8). Der Holzschnitt um 1505 ist transskribiert, aber die Figur des anbetenden Stifters hinzugetreten. Das Denkmal gehört nach Augsburg und wird Gregor Erhart († 1540) zuzuschreiben sein[1]). Doch läßt die starke Anlehnung auch an den Stil Dürers kein bindendes Urteil zu. Der untere Teil des Steines ist mutwillig beschädigt worden.

5. Gedenktafel für Hans Schmidmayer († 1476) in der Lorenzkirche zu Nürnberg, an der sog. Rattentreppe (Abb. 5)[2]). Die Figuren sind den beiden Holzschnitten entlehnt. Nur der zweite König hat mit Dürer nichts gemein.

6. Holzrelief im Museum Unterlinden zu Kolmar[3]). Es basiert auf dem Holzschnitt von 1511.

1) R. Vischer: »Studien zur Kunstgeschichte«. Stuttgart 1886, pag. 567. Diesen Hinweis verdanke ich G. Habich in München.

2) H. Thode: »Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert«. Frankfurt a. M. 1891, pag. 291.

3) »Klassischer Skulpturenschatz«, Nr. 400.

7. Tafelbild in der Kirche zu Hebsak im Jagstkreis[1]). Die Komposition von 1505 ist im Gegensinn benutzt worden.

8. Endlich weht uns Dürers Geist aus dem Bildchen der Kollektivtafel Leonhard Schäufeleins in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien 1436 entgegen (Abb. 9)[2]). Man muß sich schon seine Motive zusammensuchen, um das Abhängigkeitsverhältnis statuieren zu können. Das Gemälde in der Tribuna ist zugrunde gelegt, doch ist alles freier verwertet. Bei der Architektur mag man an den Feinstich der »Geburt Christi« (B. 27) von 1504 denken.

1) Ed. Paulus: »Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Jagst-Kreis«. Stuttgart 1893, Taf. 68.

2) H. Modern: »Der Mömpelgarter Flügelaltar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Meßkirch«, in: »Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«. Wien 1896, Bd. XVII, pag. 320, Taf. XXII.

Abb. 8. Sandstein-Relief Gregor Erharts im Hofe des National-Museums zu München, 1534.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München)

Abb. 9. Tafelbild Leonhard Schäufeleins in der K. K. Gemälde-Galerie zu Wien, 1436.
(Nach einer Originalaufnahme von N. Schneeweiß in Wien)

SPANIEN UND AMERIKA

EINE KUNSTHISTORISCHE PARALLELE VON LUDWIG VOLKMANN

In seiner meisterhaft knappen kunstgeschichtlichen Einleitung zu Baedekers Reisehandbuch für Spanien sagt *Carl Justi*, daß es zuweilen scheine, als ob sich dort alle Schulen Europas ein Stelldichein gegeben hätten, dessen Kosten von spanischem Golde bestritten würden, und er knüpft daran die feine Bemerkung: »So würde also wohl den meisten Genuß von einer spanischen Reise haben und der ideale Kunstreisende sein, wer Frankreich, Flandern und Italien aus eigener Anschauung kennte.« Und wirklich, diese Idee kann den Reisenden, der die erwähnte Voraussetzung erfüllt, auf einer Reise durch Spanien unausgesetzt begleiten und ihm die nachhaltigsten Anregungen dabei bieten. Ja für einen jeden, der die Kunst der anderen europäischen Länder einigermaßen kennt und der vergleichend zu betrachten gelernt hat, wird gerade in Spanien das Auffinden fremder Beziehungen und Einflüsse in der Kunst neben der Bewunderung für den einzigen Velasquez und der Freude an den fremdartigen Resten orientalischer Kultur im Vordergrunde des Interesses stehen. Aber wer nicht nur unser altes Europa, sondern auch ein Stück der neuen Welt jenseits des Ozeans aus eigener Anschauung kennt, dem kann sich noch ein weiterer sehr merkwürdiger Vergleichspunkt ergeben, wenn er von Spanien aus den Blick dort hinüber schweifen läßt: ein auffälliger Parallelismus zwischen der Kunsttätigkeit und Kunstpflege im Spanien des 15.—16. Jahrhunderts und im Amerika des 18.—19. Jahrhunderts, dessen nähere Betrachtung und tiefere kulturgeschichtliche Begründung ebenso anziehend als lohnend ist. —

Eine selbständige spanische Kunst von ausgesprochen nationalem Charakter gibt es im 15. und 16. Jahrhundert eigentlich überhaupt noch nicht. Zu vielerlei war über das begehrenswerte und exponierte Land hinweggegangen — karthagische, römische, gotische, maurische Herrschaft — als daß sich eine eigene und eigenartige Kunstblüte hätte entfalten können. Fällt doch die endgültige Vertreibung der Mauren, die Eroberung von Granada, erst in das Jahr 1492, das Jahr, in welchem Columbus Amerika entdeckte und späteren Historikern damit einen Markstein für den Beginn der »Neuzeit« darbot. Andererseits aber war die Kunstliebe und das Kunstbedürfnis der spanischen Herrscher, Edelleute und Kirchenfürsten keineswegs geringer als anderwärts, und gerade die Entdeckung und Eroberung neuer Weltteile brachte plötzlich und unvermittelt so reiche Schätze ins Land, daß kein Wunsch zu kühn, kein Plan zu großartig war. Was lag näher, als daß man den starken Kunstbedarf mangels eigener genügender Kräfte zunächst im Auslande deckte, und daß dann wiederum dieser ausländische Import auf die noch unselbständige und unsichere heimische Kunstübung den stärksten Einfluß nahm? Tatsächlich war dies der Gang der Dinge, und er wurde noch unterstützt durch den ausgebreiteten Seehandel der Spanier — das Meer trennt, aber verbindet auch — und durch die politischen Verhältnisse, welche zeitweilig besonders enge dynastische Verknüpfungen mit einzelnen Ländern, namentlich mit den Niederlanden, herbeiführten. So ist denn die Zahl der auswärtigen Künstler, die in Spanien selbst gewirkt haben, so groß wie kaum in einem zweiten Lande; und im stärksten Gegensatz zu Italien, wohin die Ausländer sich lediglich des Lernens und der Anregung halber begaben, fanden die fremden Meister in Spanien Ehre und klingenden Lohn, und von mehr als einem von ihnen darf man annehmen, daß es gewiß nur diese äußeren Güter des Lebens waren, die ihn dorthin zogen. So war Spanien auch für die Künstler gewissermaßen das damalige »Land der unbegrenzten Möglichkeiten«; hatte doch schon im Jahre 1401 das Domkapitel von Sevilla den sehr charakteristischen Beschluß gefaßt, eine Kathedrale zu bauen »so groß, daß man uns für Narren halten soll«, ein Bau, zu dessen Anfängen wohl auch ausländische (deutsche) Künstler herangezogen wurden. Völlig von deutschen (kölnischen) Meistern geschaffen sind die durchbrochenen Turmbekrönungen und ein Teil der dekorativen Ausschmückung der Kathedrale von Burgos, die im übrigen, wie so manche Kirche Spaniens, eine direkte Übernahme des französischen Kathedralenstiles darstellt. Von der Kathedrale zu Toledo ist gesagt worden, daß man sich in ihr nach Frankreich versetzt glauben könne. Und so zieht sich ununterbrochen durch die Geschichte der Kunst in Spanien die Erscheinung hindurch, daß ausländische Art importiert oder durch eingewanderte Künstler im Lande ausgeübt wird, daß die heimischen Künstler daran lernen und sie mehr oder weniger genau nachahmen, ja sich als Schüler in das bewunderte Ausland begeben, und daß, wenn kaum eine Richtung begonnen hat, sich freier und selbständiger zu einer Art von spanischem Stil zu entwickeln, alsbald eine neue Mode vom Ausland her diese Anfänge verdrängt und wiederum das Fremde zur Herrschaft bringt. Wenige Andeutungen mögen hier genügen, um dies zu belegen. Italien und die Niederlande sind es vor allem, die sich je nach Zeit und Provinzen in den hauptsächlichen künstlerischen Einfluß teilen. Schon von zwei frühen florentinischen Malern aus Giottos Nachfolge wissen wir, daß sie in Spanien tätig waren: Gherardo Starnina und Dello Delli, und sie werden nicht die einzigen gewesen sein, obgleich wenig Werke erhalten sind, wie z. B. das Fresko eines Nicolas Florentino in der Kathedrale von Salamanca. Jedenfalls ist der Einfluß italienischer Art in der frühen spanischen Kunst namentlich der Mittelmeerprovinzen unverkennbar, und manche Bilder der Schule von Valencia stehen den gleichzeitigen Florentinern oder Sienesen sehr nahe. In der Plastik wird es zunächst nicht wundernehmen, daß die völlig von der Architektur abhängigen Skulpturen der nach französischen Mustern geschaffenen gotischen Kirchen gleichfalls französischen Charakter tragen, sei es nun daß fremde Künstler sie schufen, oder Einheimische nach deren Vorbild und Anleitung. Die in der An-

lage für Spanien so eigentümlichen plastischen Riesenaltarwerke (Retablos) jedoch, wie die von Toledo und Sevilla, gehen auf niederländische Künstler, wie Enrique de Egas aus Brüssel, und deren Einfluß zurück. Die Plastik der italienischen Renaissance dringt sodann gleichfalls rasch und mächtig ein; in Sevilla arbeiteten die Genuesen Antonio de Aprile und Pace Gazini sowie der Florentiner Miguel, in Avila und Granada der Florentiner Domenico Fancelli. Der bedeutendste spanische Bildhauer dieser Periode aber, Bartolomé Ordoñez, schloß sich durchaus dem neuen, italienischen Stil an und ließ sogar seine Werke in Carrara von Italienern ausführen. Die spätere Renaissancekunst Spaniens ist dann, in Plastik wie Malerei, fast ganz vom Italianismus beherrscht, doch müssen wir, bevor wir davon sprechen, einen Blick auf die hervorragende Stellung werfen, welche die altniederländische Malerei sich in Spanien erobert hatte. — Der Name Jan van Eyck steht, wie in den Niederlanden selbst, so auch in Spanien an der ersten Stelle für die eigentlich neue Entwickelung der Malerei. Bekanntlich war Jan der Günstling Herzog Philipps des Guten von Burgund und wurde von diesem mehrfach mit vertraulichen Missionen betraut. Ob er schon an der vergeblichen Brautwerbung um die Hand einer spanischen Prinzessin teilgenommen hat, ist zweifelhaft; dagegen war er nachweislich der Begleiter eines Herrn von Roubaix, der im Jahre 1428—29 nach Portugal reiste, um die Verheiratung des Herzogs mit der Prinzessin Isabella zu vermitteln, und bei dieser Gelegenheit wurde auch dem König Juan II. von Castilien ein Besuch abgestattet. Jan könnte damals das Bild »Der Brunnen des Lebens« gemalt haben, von dem sich eine Kopie im Prado zu Madrid befindet. Seitdem blieb ein reger Import niederländischer Gemälde nach Spanien bestehen, und zahlreiche wichtige Werke der Schule befinden sich noch heute in den Kirchen und Museen der Halbinsel, so von Memlinc, Dirk Bouts, Roger van der Weyden, Juan de Flandes und anderen. Ein höchst merkwürdiges Beispiel unmittelbarsten Einflusses der Eycks auf einen spanischen Maler bewahrt das Museum von Barcelona, eine Madonna mit zwei Heiligen und fünf anbetenden Ratsherren von Luis Dalmau. Ist schon die ganze Auffassung der in einer gotischen Kirche sitzenden Madonna, sowie die Behandlung der Porträtköpfe durchaus niederländisch, so stellen die singenden Engel, die durch die Fenster hereinsehen, geradezu Wiederholungen der Eyckschen Engel auf dem Genter Altar dar, und die Vermutung kann nicht von der Hand gewiesen werden, daß Dalmau selbst in der Eyckschen Werkstatt gearbeitet hat. Wenn man bedenkt, daß zwischen der Vollendung des Genter Altars und seiner katalanischen Nachfolge nur zehn Jahre liegen, so muß man gestehen, daß hier trotz der damaligen langsamen Verkehrsmittel eine so unmittelbare Übertragung einer vorbildlichen fremden Kunstweise in ein fernes Land stattgefunden hat, wie wir raschen Modernen sie kaum prompter bewirken könnten. In zahlreichen anderen Werken spanischer Künstler ist der niederländische Einfluß, wenn auch nicht so rein und unvermischt, weiterhin deutlich zu erkennen, so in den Arbeiten des Hofmalers Antonio del Rincón, des Sevillaners Juan Sanchez de Castro und anderen. Gleichzeitig findet aber auch eine gelegentliche Anlehnung an andere nordische, z. B. französische oder deutsche Muster statt; nicht ohne Bedeutung war hierfür natürlich der Holzschnitt und Kupferstich, wie man denn sowohl im Prado als in der Sakristei der Kathedrale von Sevilla Bilder des Todes der Maria nach dem Dürerschen Schnitt kopiert sehen kann. —

Luis Dalmau, Madonna mit fünf Ratsherren. (Eyckscher Einfluß)
Barcelona, Museum

Die Niederländer selbst waren es, die späterhin dem Italianismus auch in Spanien die Wege bahnen halfen, und so siegen denn im 16. Jahrhundert die Italiener auch hier auf der ganzen Linie. Wir brauchen nur an Pieter Kempeneer aus Brüssel zu erinnern, der sich Pedro Campaña nannte und in seinen bekannten Bildern der Kathedrale zu Sevilla ganz dem Kreise Raffaels nachstrebt, um diesen Entwickelungsgang zu charckterisieren. Eine große Reihe italienischer Künstler war damals in Spanien tätig, und das Vorhandensein so vieler Meisterwerke der »goldenen Zeit«, namentlich Tizians, im Prado beweist noch heute auf das deutlichste, welche Schätzung man diesen damals entgegenbrachte. Philipp II. war der ständige Auftraggeber Tizians, und auch zu den dekorativen Arbeiten im Escorial berief er Italiener, wie Federigo Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Luca Cambiaso und andere, die nun freilich einen ziemlich leeren Manierismus mitbrachten. Umgekehrt bildeten sich die spanischen Maler dieser Periode fast ausschließlich in Rom an den Werken Raffaels und Michelangelos und ihrer Nachfolger: Alonso Berruguete, Luis de Vargas, Luis Morales, Vincente Juanes, Juan F. Navarrete (»der spanische Tizian«), Francisco de Ribalta, Juan de las Roelas und wie sie alle heißen. Das unter dem

Namen »La gamba« bekannte Bild des Luis de Vargas in der Kathedrale von Sevilla geht sogar auf eine Komposition des Vasari zurück. Auch in der Plastik herrscht römischer Einfluß, namentlich der des Michelangelo, von dem gelegentlich direkte Entlehnungen gemacht werden, und die gleichzeitige Architektur folgt den Bahnen der italienischen Hochrenaissance im Streben nach verzierungsloser Einfachheit; die Namen Gaspar Becerra und Juan de Herrera genügen, um diese Richtungen anzudeuten. —

Der große Umschwung in Italien selbst, der sich an die Person des Caravaggio knüpft, blieb auch auf die spanische Kunst nicht ohne Rückwirkung. Jusepe Ribera, selbst ein Schüler des italienisch gebildeten Spaniers Ribalta, lebte vorwiegend in Neapel und wird ebensowohl zu den Italienern als zu den Spaniern gezählt. Jedenfalls war er es, der auch seine Landsleute völlig zu der neuen, »naturalistischen« Auffassung in Caravaggios Sinne hinüberleitete. Aber nun geschah etwas sehr Merkwürdiges: gerade in diesem Augenblick erstanden selbständige, eigenartig-spanische Künstlerpersönlichkeiten, denn, wie Justi es trefflich formuliert hat, »den Naturalismus konnte man ja nur nachahmen, wenn man das Nachahmen aufgab, sich entschloß zu malen, was man vor Augen sah — die eigene Natur; so sind es die Italiener gewesen, die die Spanier anleiteten zum ersten- und letztenmale originell zu sein«. Die kurze, herrliche Kunstblüte, die unter den Velazquez, Murillo, Zurbaran hieraus hervorging (nicht zu vergessen auch der viel zu wenig beachtete Bildhauer Martinez Montañés), haben wir hier nicht weiter zu verfolgen. Jedermann weiß überdies, daß eine Stunde im Velazquezsaal des Prado alle Mühen einer spanischen Reise hundertfach aufwiegt. Doch wie gesagt, diese starke selbständige Regung verschwand so rasch wie sie gekommen war, und nur der ganz vereinzelt dastehende Francisco Goya bedeutet noch einmal etwas wie ein letztes Aufflackern derselben. Im übrigen war das 18. Jahrhundert in Spanien vom französischen Rokokogeschmack beherrscht, was nicht hinderte, daß man sich, wie einst, auch aus anderen Ländern berühmte Künstler kommen ließ, selbst einen Anton Rafael Mengs. Im großen und ganzen blieb Spanien seitdem in künstlerischer Hinsicht eine französische Provinz, gleichviel ob Madrazo den akademischen Klassizismus Davids importierte, oder Fortuny, Pradilla und andere die jeweilig neueste Pariser Technik virtuos zu handhaben verstanden. Der moderne spanische Maler lebt in Paris und verkauft seine Bilder nach Berlin oder Amerika . . . .

Unwillkürlich ist der Name des Dollarlandes aus der Feder geflossen und ruft uns zu der Parallele zurück, von der wir ausgingen. Fremdartig und abstrakt-historisch mag uns zunächst alles das anmuten, was wir uns über die spanische Vorliebe für fremde Kunst vergegenwärtigt haben; und doch, zu unseren eigenen Zeiten können wir, eben in Amerika, ganz die gleiche Erscheinung miterlebend verfolgen, wir können fast handgreiflich dabei empfinden, wie ähnliche Vorbedingungen und Verhältnisse zu gleichen Resultaten und Erscheinungen führen müssen, und bei solcher Betrachtungsweise wird uns das Historische und das Moderne gleichmäßig nahe gerückt werden und zum allgemein Menschlichen zusammenfließen. Amerika, das Neuland, dessen Kultur mit der Zivilisation nicht Schritt zu halten vermochte, das Land mit den unerschöpflichen Naturschätzen und dem plötzlich erwachsenen Reichtum, der verfeinerte Bedürfnisse erzeugte, ohne daß diese durch inländische Kräfte befriedigt werden konnten — bietet es nicht ganz das gleiche Bild dar, wie das Spanien des 15. und 16. Jahrhunderts, dem seine stolzen Flotten unermeßliche Reichtümer zugeführt hatten, und das nun, mangels einer eigenen hochentwickelten Kunstpflege, von überall her das Beste zu erwerben suchte? Und wirklich, die Parallele läßt sich geradezu bis in Einzelheiten hinein verfolgen. So wie man vergeblich nach einer eigenartigen spanischen Kunstweise des 15. und 16. Jahrhunderts sucht, wird man eine solche auch in Amerika etwa bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht entdecken. Wie man in Spanien französische Kirchen kopierte, so führte man auch in Amerika, dem eigenen Geschmacke nicht trauend, Wiederholungen europäischer Bauwerke auf; nur ein Beispiel für viele: die Universitätsgebäude von Chicago sind teilweise direkte Nachbildungen englischer Vorbilder, der University Tower nach dem Magdalenenturm in Oxford, die University Commons nach Christ Church Hall in Oxford, die Law School nach der Kapelle in Kings College in Cambridge. Wie man für die Dekoration der spanischen Plafonds Italiener berief, so ließ man z. B. das Treppenhaus der Bibliothek in Boston — deren Fassade übrigens der Bibliothèque Ste. Geneviève in Paris nachgebildet ist — durch Puvis de Chavannes ausmalen. Wie die Glasgemälde der Kathedrale zu Sevilla von Crist. Alemán, Arnao de Flandes, Carlos de Bruges stammen, so diejenigen der Trinity Church zu Boston von La Farge, Burne-Jones, William Morris. Vor allem aber beruht der hohe Wert der öffentlichen und privaten Kunstsammlungen Amerikas fast einzig auf dem reichen Besitz an ausländischen, europäischen Werken, und wie das Spanien des 15. und 16. Jahrhunderts sich rühmen konnte, die besten Perlen flandrischer und italienischer Malerei sein eigen zu nennen, so sah das moderne Amerika mit Stolz zahlreiche Meisterwerke der alten und neuen Kunst Europas zu sich herüberwandern, und besonders die Entwickelung der französischen Malerei kann man heute in den amerikanischen Galerien fast lückenlos studieren. Was allein in den Museen von New York, Boston, Philadelphia, Chicago sowie der Walters Collection in Baltimore an Franzosen von Delacroix und Couture bis auf Degas und Monet zu sehen ist, das kann in Paris kaum vollständiger sein, und naturgemäß spielen auch die Engländer eine sehr erhebliche Rolle, die Reynolds, Raeburn und Gainsborough, Leighton, Lawrence, Constable usw., während in der Plastik die italienische virtuose Marmorware im Stil des Mailänder Friedhofes bedenklich überwiegt. Die Deutschen treten dagegen etwas zurück, sind aber gleichfalls mit ihren eigentlich »popu-

lären« Meistern vertreten, wie Kaulbach, Achenbach, Gabriel Max, Knaus, Defregger, Makart, Piloty und andere. Auch einigen Spaniern, besonders Fortuny, begegnet man öfters. — Natürlich wurde, genau wie seinerzeit in Spanien, alsbald auch die einheimische, noch unentwickelte Kunstproduktion durch diese massenhafte Einfuhr fremder Kunst bald in dieser, bald in jener Richtung beeinflußt, zumal da die amerikanischen Künstler nun gleichfalls ihre Ausbildung ganz in Europa suchten. Wenn es in Spanien, nach Justis oben zitiertem Wort, oft scheint, als hätten sich alle Schulen Europas ein Stelldichein gegeben, dessen Kosten von spanischem Golde bestritten wurden, so gilt ganz das gleiche noch heute von Amerika, wie ich mir denn nach Betrachtung der amerikanischen Kunstabteilung der Ausstellung von St. Louis 1904 in mein Tagebuch notierte: »sehr merkwürdig, wie da alle europäischen Richtungen durcheinander schwirren, Puvis de Chavannes, Knaus, Schule von Fontainebleau und modernster Impressionismus.« Es ist eben doch etwas Besonderes um die Tradition in der Kunst; wer sie nicht bei sich finden kann, sucht sie sich instinktiv anderwärts! In Muthers Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert ist diese höchst interessante Seite der Entwickelung der amerikanischen Kunst sehr geschickt hervorgehoben; zuerst sind naturgemäß englische Vorbilder maßgebend, und ein Mann wie Gilbert Stuart konnte geradezu mit Gainsborough verwechselt werden, dann kommen für einige Zeit die Deutschen, besonders die Düsseldorfer, an die Reihe, denen eine Anzahl von Historien- und Genremalern sich anschloß. Für die Landschaft kommen dann neben den Deutschen auch Holländer und gelegentlich Turner als Muster in Betracht, und seit etwa 1860 tritt unbedingt Paris in den Vordergrund, so stark, daß nach Muthers Worten »allein an der Hand der Pariser Amerikaner leicht eine französische Kunstgeschichte zu schreiben wäre. Sie spiegeln deutlich die französischen Manieren der verschiedenen Epochen«. Da ist Frederick A. Bridgman, der Gérômes Orientbilder variiert, Alexander Harrison, dem es Besnards Lichteffekte angetan haben, und so findet jede französische Richtung alsbald ihren Widerhall bei amerikanischen Nachfolgern. Andere wieder haben sich den modernen Engländern und Schotten angeschlossen, und selbt Spanien hat — Ironie der Weltgeschichte — durch M. Fortuny in Amerika unmittelbar Schule gemacht. Was in der Malerei den Fernstehenden am ehesten noch hie und da spezifisch amerikanisch anmutet, das sind zumeist die Modelle der Porträts, denn trotz der eigentümlichen Völkermischung der neuen Welt hat sich bereits ein bestimmter Typus des Amerikaners und der Amerikanerin herausgebildet, oder es sind inhaltliche Elemente, wie etwa Darstellungen aus dem Leben der Nigger und der Indianer, die indessen eine relativ sehr bescheidene Rolle spielen. Höchstens hat die indianische Ornamentik gelegentliche Spuren im Kunstgewerbe zurückgelassen, aber keinesfalls ist diese Einwirkung einer verdrängten fremdartigen Kultur dem nachhaltigen Einfluß zu vergleichen, den die maurische Formenwelt in Spanien noch durch Jahrhunderte ausgeübt hat. Da es nicht in meiner Absicht liegt, unseren Vergleich zu Tode zu hetzen, mußte diese daher als etwas ganz Besonderes und Abgeschlossenes bei unserer Betrachtung ganz ausgeschaltet werden, obgleich sie einen der Hauptreize für den Besucher Spaniens bildet. — Die Frage, ob auch Amerika, wie einst Spanien im 17. Jahrhundert, sich zu einer selbständigen nationalen Kunstblüte durchringen wird, ist heute schwer zu beantworten. Vielleicht liegen schon jetzt die Keime dazu vor, namentlich auf dem Gebiete des Porträts und der Landschaft, wo sich am ehesten ein eigenes Naturgefühl und eine eigene Darstellungsweise entwickelt. Vielleicht auch wird der Umweg über die Technik und Ingenieurkunst oder über das Kunstgewerbe dazu führen, wie denn die künstlerische Bewältigung des Wolkenkratzers oder der Riesenbrücken zweifellos höchst bedeutsame Aufgaben sind, und ein bequemer amerikanischer Stuhl unbedingt auch seine ästhetischen Reize besitzt. Dies alles wollen und können wir hier nicht näher ausführen oder gar erschöpfen, sondern nur andeuten und anregen. Alle angeführten Tatsachen und Einzelheiten sind ja durchaus keine neuen Forschungen oder Entdeckungen, sondern längst bekannte Dinge, die in jedem einschlägigen Handbuch nachgelesen werden können. Ihre Zusammenfassung und Gegenüberstellung aber mag immerhin zur Verdeutlichung eines Gesamteindruckes, eines künstlerischen Kulturbildes dienen, das sich vor Jahrhunderten in einem europäischen Lande darbot und das sich ganz analog gewissermaßen vor unseren Augen heute jenseits des Ozeans wiederum darbietet; und wie so oft kann das dereinst Gewordene wohl dazu dienen, uns das Werdende zu erklären und näher zu rücken. —

In der Kathedrale zu Sevilla steht ein würdiges modernes Grabdenkmal des Columbus. Es stand früher in Habana und birgt die Reste des kühnen Genuesen, der mit Unterstützung der »katholischen Könige« von Spanien aus die neue Welt entdeckte. Auch im Tode noch war der Vielgereiste ruhelos: zunächst in Valladolid, dann in Sevilla beigesetzt, wurde seine Asche, seinem letzten Wunsche entsprechend, nach San Domingo auf Haïti und von da 1769 nach Habana verbracht. Amerika selbst hat der spanischen Herrschaft daselbst ein Ende gemacht, und so ruht der große Entdecker seit 1898 wieder auf spanischem Boden, von dem er auszog. Die Inschrift des Denkmals vergißt nicht, den Undank Amerikas gegen die Mutter Spanien zu beklagen; die Kunst aber darf versöhnen, was die rauhe Wirklichkeit zerreißt. —

Antiker Bronzekopf. Sammlung Tolstoy

Sassanidische Silbervase. Sammlung Botkine

DIE RETROSPEKTIVE KUNSTGEWERBLICHE AUSSTELLUNG IN ST. PETERSBURG 1904

Im Jahre 1904 fand in St. Petersburg unter dem Protektorat der Kaiserin Alexandra Feodorovna eine retrospektive kunstgewerbliche Ausstellung statt, wie sie von gleicher Bedeutung noch nicht in Rußland gezeigt worden war. Die Großen des Reiches hatten ihre Schätze in dem Museum des Barons Stieglitz zur Schau gestellt und eine Anzahl bekannter Sammler außerhalb Rußlands wie der Cte. de Camondo, Gustav Benda, Albrecht Figdor, Ephrussi, Fürst Liechtenstein, Miller von Aichholz, Graf Wilczek haben einiges aus ihren Sammlungen der Petersburger Ausstellung, die zum Besten der Opfer des russisch-japanischen Krieges veranstaltet worden war, zur Verfügung gestellt. Auch einige Kunsthändler hatten sich, wie üblich, unter den Ausstellern eingefunden. Das Hauptkontingent zur Ausstellung brachten natürlich die Russen selbst und offenbarten damit, welche Schätze an westeuropäischer Kunst bei ihnen zu finden sind.

Ein recht gut ausgestattetes Werk mit einem russischen und französischen Text, den Professor *Adrian Prachoff* mit mehreren Mitarbeitern geschrieben hat, gibt in guten Lichtdrucken die wichtigsten Stücke wieder und bringt auch einige farbige Tafeln. (Das Album ist in St. Petersburg im Verlage der Kunstanstalt R. Golicke & A. Willborg 1907 erschienen.) Die Zahl und durchschnittliche Güte dieser Abbildungen geben dem Werk seinen Wert, den freilich die Kennerschaft des Autors oder einiger seiner Mitarbeiter nicht zu steigern vermag. So dankbar wir auch für manche Belehrung sind, besonders für das, was der Baron *Fölkersam* und *J. v. Schmidt* zu sagen wissen, so mag doch angemerkt werden, daß sich manche Abschnitte lesen, als ob seit Demmin und Jacquemart kein Mensch an der geschichtlichen Erkenntnis des Kunstgewerbes weiter gearbeitet hätte.

Die vier ersten Abschnitte des stattlichen Großquartbandes behandeln die Keramik. Wir begegnen da zunächst guten Bekannten aus Wien: einem heiligen Lorenz in Terrakotta, zwei Robbias und Majoliken aus dem Besitz des Fürsten Liechtenstein. Beachtenswert sind ein paar Clodion der Sammlung Fersen. Sehr reich ist die Porzellangruppe der Ausstellung gewesen, Sèvres, Meißen sind vortrefflich vertreten, und die Reproduktion so mancher Seltenheiten im Besitz des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz und der vielen Arbeiten aus der Petersburger Manufaktur und derjenigen von Gardner, entschädigt uns für die Mangelhaftigkeit des begleitenden Textes. Auch unter den Bronzen fehlt es nicht an Raritäten ersten Ranges; ein antiker Bronzekopf von einer Wagendeichsel (Sammlung Tolstoy), eine kleine Rokoko-Bronzeküche von Caffiéri mit Porzellanfiguren besetzt (im Besitz der Kaiserin) und vortreffliche vergoldete Brandruten und Uhren des 18. Jahrhunderts. Die Gold und Silberabteilung zeigt uns noch Wertvolleres: eine sassanidische Vase aus der Sammlung Botkine, eine Menge deutsches Silbergerät aus Nürnberg, Lübeck, Augsburg und herrliche Pariser Silberarbeiten von Ballin, Germain, Thomire, Odiot; endlich russische Goldschmiedearbeiten. Ganz besonderes Interesse erregen die französischen Arbeiten des 18. Jahrhunderts und die Empiresilbergeräte, an denen gerade der russische Hof reich ist. Auch unter den Schmelzarbeiten befinden sich Seltenheiten und die Schmuckstücke glänzen durch Kostbarkeit und Feinheit der künstlerischen Arbeit. Diese

Elfenbeinrelief der Sammlung Botkine

objets de vitrine, namentlich die Dosen enthalten herrliche Stücke. Auch Werke der Großplastik in Stein und Holz waren vertreten, darunter ein schöner antiker Venustorso des 3. Jahrhunderts (Sammlung Botkine), die Donatelloreliefs der Sammlung Miller von Aichholz, deutsche Bildwerke der Sammlung Wilczek. Natürlich durften die kostbaren französischen Möbel des 17., 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts nicht fehlen, von denen so viel gute Stücke nach Rußland gegangen sind. Seltene Elfenbeinschnitzereien, feine Fächermalereien, Zinne, Waffen und Folgen schöner Miniaturen und von Teppichen Gobelins, Spitzen und Stickereien machen den Beschluß des Werkes.

Einige Verkleinerungen nach den Lichtdrucken des Werkes haben wir reproduziert. Ein seltenes Stück ist der Bronzekopf, eine vortreffliche Arbeit griechischer Herkunft des 3 Jahrhunderts v. Chr. Möglicherweise rührt er von dem Beschlagwerk einer Wagendeichsel her. Aus sassanidischer Zeit stammt eine silberne Vase der Sammlung Botkine mit Rankenwerk und Wasservögeln in getriebener Arbeit. In derselben Sammlung befindet sich auch das Elfenbeinrelief mit der Darstellung des segnenden Christus, eine byzantinische Arbeit des 11. Jahrhunderts, von der es mehrere Repliken (vielleicht auch Fälschungen) gibt. Dem Kronschatz im Winterpalais ist der große Becher in der Form eines Doppeladlers entnommen, eine wirkungsvolle Arbeit eines unbekannten Nürnberger Meisters vom Beginn des 17. Jahrhunderts. Dem Grafen Wilczek gehört die interessante bemalte Holzbüste Ferdinands I. als Jüngling, ein Werk, das um 1525 wahrscheinlich von einem vlämischen Künstler geschaffen worden ist. Zum Schluß sei aus der großen Menge der Miniaturen einer Malerei der Annette Rosenzweig, die den jungen Baron G. A. Stroganoff darstellt. Diese wenigen Stichproben müssen genügen zur Empfehlung eines Werkes, dessen Inhalt so mannigfaltig ist, daß es in jedem, der es aufschlägt, den Wunsch aufkommen läßt, sich die Schätze Rußlands an alter westeuropäischer Kunst näher anzusehen, als durch dies Erinnerungsbuch an die schöne Ausstellung möglich ist. *R. G.*

Miniaturbildnis des Barons G. A. Stroganoff, von Annette Rosenzweig. Sammlung Sollogub.

Silberner Doppeladlerbecher. Nürnberger Arbeit. Anfang 17. Jahrh.

Bemalte Holzbüste Ferdinands I. als Jüngling. Sammlung Wilczek.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

AMSTERDAM

ORIGINALRADIERUNG VON PETER HALM-MÜNCHEN

Abb. 1. Gioia del Colle. Westmauer, Außenansicht

GIOIA DEL COLLE

VON PAUL SCHUBRING

VON den hohenstaufischen Jagdschlössern und Burgen, die zur Zeit Friedrichs II. in so großer Anzahl in Apulien errichtet oder ausgebaut worden sind — es handelt sich im ganzen etwa um 20 Kastelle — galt bisher das in der Nähe von Andria auf den letzten Ausläufern der Murge errichtete Castel del Monte als das bedeutendste und großzügigste. Dieser Ruhm wird dem herrlichen Achtbau, der wie eine Krone auf dem Bergkissen lagert, wohl auch immer bleiben. Die einsame Lage, fern allen bürgerlichen Siedelungen, hat das Schloß vor Einbauten und Verkleisterungen behütet — nicht freilich vor dem Raubbau, der die mächtige Architektur jahrhundertelang als Steinbruch benutzte und alles, was transportabel war, abgerissen und fortgeschleppt hat — nicht nur die ganze steinerne Ausrüstung, sondern auch den Marmorplattenbelag der Wände, große Teile des Fußbodens, der Kamine, der Brunnen usw. So kann man in Castel del Monte nur ahnen, welchen Zwecken die einzelnen Räume dienten, wo der Kaiser Friedrich — es gibt leider keine einzige in Castel del Monte datierte Urkunde — gewohnt hat und welche Räume für die Gäste, welche für die Dienerschaft berechnet waren. Manches verdeutlicht sich, wenn man die anderen Kastelle mit Castel del Monte vergleicht; namentlich das Kastell in Bari gibt intime Auskunft und man wird Dr. Haseloffs umfassender Publikation über diese deutschen Burgen in Süditalien mit Spannung entgegensehen.

Eine unerwartete Bereicherung hat unsere Anschauung im letzten Jahre durch die Freilegung eines Kastells gewonnen, das bisher durch Einbauten und Anbauten der intimeren Betrachtung fast ganz verschlossen war. Schon vor 14 Jahren hatte ich das auf einer kleinen Erhebung zwischen Bari und Tarent in der Nähe einer kleinen Waldung, der alten Selva reale gelegene Schloß Gioia del Colle besucht, ohne viel mehr sehen zu können, als zwei mächtige Rustikaecktürme einer fast quadratischen Hofanlage, in die einzudringen durch viele Einbauten und Mieter fast ganz verwehrt wurde. Selbst eine Variétébühne hatte sich hier eingenistet und man sah vor Kinderwäsche und alten Frauen kaum noch einen Rest der alten Wände. Nun hat vor einigen Jahren ein römischer Conte, del Resta, das Ganze gekauft und durch den Bareser Architekten Pantaleo alle Einbauten entfernen lassen — er hat die respektable Summe von 70000 Lire dafür ausgesetzt — das Resultat ist ganz überraschend glänzend gewesen. In diesen Zwischenmauern fanden sich nämlich, in den Kalk eingelassen,

Abb. 2. Gioia del Colle. Linke Südmauer von außen mit dem Herrenturm

Abb. 3. Gioia del Colle. Rechte Südmauer von außen mit dem Frauenturm

Abb. 4. Gioia del Colle. Das Tor der Westmauer

große Partien der alten Platten, Brüstungsreliefs, der Kapitelle, Sitzbänke und Kamine vor. Selbst der große prächtige Thron des Festsaales wurde nahezu vollständig wieder zusammengefunden. So gelang es, die Süd- und Westseite des Außenbaues wiederherzustellen, ohne daß irgend eine Zutat nötig war; der Eingang an der Westseite zeigt wieder das ursprüngliche Gesicht, die prächtige Hoftreppe mit der großen Loggia ist wieder vollständig zusammengesetzt und die Festräume des ersten Stockes sind in der alten Ausstattung wieder hergerichtet. Es handelt sich nicht um Burgenromantik und Phantasie; es hat sich fast alles wiedergefunden, nur hier und da sind Einzelteile, wie ein fehlendes Kapitell und dergl., nach dem Nachbar kopiert worden.

Diese Reconvertierung — wir vermeiden absichtlich das andere Wort — ist um so erfreulicher, als es sich hier nicht bloß um eine staufische Architektur und Dekoration des 13. Jahrhunderts handelt; der Bau des Jagdschlosses (Gioia ist der damals übliche Gattungsname für Lusthaus und Jagdburg) geht bis in den Anfang des 12. Jahrhunderts zurück. Bekanntlich war Tancred d'Hauteville einer der ersten Normannen, die von Salerno aus um 1040 in Süditalien festen Fuß faßten. Von seinen zahlreichen Söhnen ist Robert Guiscard am bekanntesten geworden; ein älterer Bruder Roberts, Drogone, ist der Vater des Erbauers von Gioia. Er heißt Riccardo Siniscalco (1081—1115)[1]. Die den Schloßbau betreffende Urkunde ist von 1111 und lautet: Anno 1111 castellum nostrum Joi quod nos per gratiam et auctoritatem predicti domini Rogerii ducis dominique Boamundi principis nostro labore et dispendio edificavimus. Danach stand im Jahre 1111 also schon in Gioia ein Kastell; und da das 1131 in Bari von König Roger erbaute Kastell auch schon Rustikatürme zeigt, so dürfte der heute stehende Bau in der Hauptsache bis in diese frühe Zeit schon zurückgehen. Gioia blieb dann im Besitz der normannischen Edlen bis zum Ende des Jahrhunderts, wo der Hohenstaufe Kaiser Heinrich VI. nicht nur Sizilien, sondern auch Apulien in Besitz nahm. Spätestens nach dem Tode des letzten Normannenfürsten Tancred von Lecce (1193) ist auch Gioia staufischer Besitz geworden. Vielfache Dekorationen, wie der staufische Adler, das in Stein gehauene Siegel Friedrichs II., beweisen, daß dieser Kaiser das Kastell verschönt und benutzt hat; eine alte Tradition meldet, daß der Sarg des Kaisers, der 1250 in Ferentino starb, auf dem Transport nach Tarent (und Palerno) eine Nacht im Thronsaal in Gioia aufgebahrt gewesen sei. Eine andere Tradition bringt noch ein persönliches Erlebnis des großen Kaisers mit Gioia in Verbindung. Seine Geliebte Bianca Lancia soll hier bestattet liegen. Der Untreue verdächtig, sei sie eingekerkert worden, habe im Gefängnis einen Sohn geboren, der das Mal seines kaiserlichen Vaters auf der Schulter trug. Die Mutter sandte dem Kaiser den Knaben mit ihren beiden Brüsten, die sie sich abgeschnitten hatte. Zu spät sah Friedrich seinen Irrtum ein. Als er die Unschuldige befreien lassen wollte, war sie schon tot. Bianca soll dann in Gioia begraben worden sein. In der Tat fand man in dem Parterre des Frauenturmes ein freilich geplündertes Grab; an der Wand darüber sind zwei Marmorbrüste eingemauert.

Abb. 5. Gioia del Colle. Der Haupteingang im Innern, linke Wand

1) Vgl. über ihn: G. Guerrieri: Il conte normanno Riccardo Siniscalco e i monasteri benedettini cavesi in Terra d'Otranto nel secolo XI—XIV. Trani, Vecchi, 1899.

Schon früher hat der Architekt Ettore Bernich in der Napoli nobilissima (VII fasc. XII) versucht, den Grundriß der Anlage und den Aufriß zu rekonstruieren[1]). Aber er hat in wichtigen Punkten sich geirrt. Richtig ist nur die nahezu quadratische Hofanlage, um die sich in zwei Stockwerken die gradlinig abschließenden Mauern ziehen; an der Südseite stehen zwei Ecktürme, die torre del Mastio oder der Herrenturm, und die torre del Gineceo (Frauenturm); ob einst an der Nordseite ähnliche Ecktürme gestanden haben, ist zweifelhaft. Wir lassen nun eine kurze Beschreibung der Abbildungen folgen, die den heutigen Zustand wiedergeben.

Grundriß des Kastells nach Ettore Bernich
(In manchen Einzelheiten falsch)

Abb. 1. Die Westseite von außen; rechts wird eben noch der Herrenturm (Abb. 6) sichtbar. Die vier unteren rechteckigen Fenster erhellen den in ganzer Breite sich hinziehenden Marstall. Links der Haupteingang, darüber das Zimmer der Hellebardiere und der Altan. Die drei andern Rundbogenfenster des ersten Stocks gehören zum Thronsaal.

Abb. 2. Ansicht der linken Südseite von außen; Herrenturm, in dem unten das Gefängnis, darüber in drei Etagen die Herrenzimmer sind. Das sog. Kaisertor mit der Loggia darüber am astrico, von der aus geschossen und Pech und Öl gegossen werden konnte. Die kleinen festumrandeten rundbogigen Fenster aus der Normannenzeit, die Bifore später. Hier liegt im Oberstock der Speisesaal, unten die Küche und der schmale Korridor des Eingangs. Überall Zinnen am flachen Dach, in Form schmalster Einschnitte. Die Rustika vermutlich nach antiken Vorbildern.

Abb. 3. Die andere Seite derselben Südwand mit dem Frauenturm, der weiter vorspringt als der Herrenturm. Im Innern des Turmes unten die Bäckerei (hier das Grab der Bianca Lancia), wo noch der große Ofen erhalten ist. Darüber wieder in drei Etagen die Zimmer der Frauen. Vom Herrenturm ein Verbindungsgang an den Zinnen vorbei zum Frauenturm.

Abb. 4. Das sog. Kaisertor (die Türe neu) an der Südseite.

Abb. 5. Der Haupteingang, linke Wand, mit dem vergitterten Fenster des Pförtners. Gegenüber auf der rechten Wand (nicht sichtbar) befindet sich eine tischhohe Marmorbank, vermutlich zum Absetzen der Naturallieferungen der Steuerpflichtigen.

Abb. 6. Der Herrenturm von der Westseite. Die kleineren Fenster links erhellen die Turmtreppe.

Abb. 7. Blick vom Hof auf die innere Südwand; rechts der Herrenturm. Die rechte rundbogige Tür führt zur Küche, die mittlere zum Kaisertor, die schmale links zur Bäckerei. Das Tor ganz rechts an der Westwand führt zum Marstall. Das große Fenster des Speisesaales vermutlich erst aus der nachfriedericianischen Zeit der Benediktiner, die Bifore aus dem 13. Jahrhundert.

Abb. 6. Gioia del Colle. Der Herrenturm von der Westseite, außen

1) Grundriß und Aufriß reproduziert in Schubring: Schloß- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien (Die Baukunst, herausgegeben von Borrmann. Stuttgart, Spemann).

Abb. 8. Unten das gleiche Hauptfenster wie auf Abb. 7. Blick auf die Konsolen des Astrico und den Verbindungsgang vom Herrenturm (rechts) zum Frauenturm.

Abb. 9. Anblick der Hof-Westseite mit der Freitreppe. Unten rechts der gerippte Bogen des Eingang-Korridors; daneben ein kleinerer Bogen, der zum Marstall führt. Die Treppe, welche wie ein Vorbild der bekannten Hoftreppe im Florentiner Bargello wirkt, hat am unteren Postament Knäufe in der Art der Knöpfe, die an der 1228 datierten Kanzel in Bitonto vorkommen; ferner Brüstungsplatten mit z. T. geometrischen Mustern, z. T. Tierbildern (Löwe, Hirsch, Eber; eine Anspielung an die nahe Selva reale). Sehr reich und farbig das Bild der Oberwand mit den fünf Bogen des Loggione und den Fenstern, die (rechts) das Zimmer der Hellebardiere und (links) den Thronsaal erleuchten.

Abb. 8. Gioia del Colle. Der Astrico der Südmauern

Abb. 10. Blick vom Loggione auf die Südwand; ganz rechts das gradlinige Fenster des Zimmers der Hellebardiere; dann die Tür zum Thronsaal.

Abb. 11. Der Thron vor der Rekonstruktion (vgl. Abb. 15); besonders interessant die auf der Thronbank stehenden Platten mit dem an sassanidische Stoffe erinnernden Vogelmuster.

Abb. 12. Der Thronsaal; Blick von Norden auf den Herrenturm, der stark einspringt und den etwa ein Viertel des Saales abtrennenden großen gerippten Bogen, hinter dem rechts die Tür zur Turmtreppe. An den Wänden Steinbänke; vorn rechts der Kamin.

Abb. 13. Derselbe Saal, vom Thron aus gesehen.

Abb. 14. Der Astrico des Frauenturms.

Abb. 15. Der Thron für Fürst und Fürstin. Die Vertiefungen im Ornament vermutlich früher mit Pech und Wachs ausgefüllt. Rechts die Türe zu den Herrenzimmern und zur Turmtreppe.

Abb. 16. Der Kamin im Thronsaal.

Abb. 17. Zwei Fenster an der Ecke der Süd- und Westwand (von außen sichtbar auf Abb. 7). An dem hinteren Fenster zwischen den Dreipässen der staufische Adler.

Abb. 18. Das große Fenster des Speisesaals im Südflügel, zwischen Herrenturm und Frauenturm; vermutlich erst aus der Zeit der Benediktiner.

Abb. 19. Ansicht der aus den niedergelegten Mauern gewonnenen noch nicht wieder zusammengesetzten Teile der Hoftreppe.

Abb. 20. Das höchst reizvolle Zimmer delle ancelle (der Mägde) links neben dem Speisesaal. Die Treppe, in der Art derjenigen des Hofs, führt zum Gineceo. Links der Kamin, daneben das vertiefte Fenster mit einer Wasserbank. Die Tür unter der Treppe führt zu einer Stiege der Bäckerei.

Abb. 7. Gioia del Colle. Die Südwand, Hofseite

Abb. 9. Gioia del Colle. Treppe und Loggione an der Westmauer, Hofseite

Abb. 10. Gioia del Colle. Blick vom Loggione auf die Südwand

Abb. 11. Der Thron vor der Zusammensetzung

Abb. 13. Gioia del Colle. Der Thronsaal, vom Thron aus gesehen

Abb. 12. Gioia del Colle. Der Thronsaal mit Blick auf den Herrenturm

Abb. 21. Das Innere des Marstalls. Die Bogen lehnen stark gegen die rechte äußere Wand. Die vier Fenster von außen sichtbar auf Abb. 1. Ganz hinten die Tür des Gefängnisses.

Der Architekt Pantaleo hat sich mit der Art, wie er geduldig Stück für Stück zusammengesucht und zusammengesetzt hat, ein hohes Verdienst erworben. Das ist eine Wiederherstellung, die uns Deutsche arg beschämt. Vielleicht bleibt das Glück ihm treu, wenn er auch noch die Ost- und Nordseite säubert. Ein Kreuz auf der Ost-Hofseite scheint anzudeuten, daß hier die Kapelle zur Zeit der Benediktiner gewesen ist; fraglich ist aber, ob dieser Raum auch schon zur Zeit der Normannen religiösen Zwecken gedient hat. Der Architekt hofft, auch noch die Teile einer zweiten Hoftreppe zusammenzufinden, die in der Nordostecke lag. Auch fehlt noch der Brunnen und das Bad.

Abb. 14. Gioia del Colle. Der Astrico des Frauenturms

Wir beglückwünschen Apulien zu diesem neuen großen Besitz. Es mehrt sich die Zahl der Reisenden, die die normannischen Dome seiner Küste und die hohenstaufischen Schlösser der alten Jagdgründe besuchen. Mit Recht hat das Historische Institut in Rom auf diese deutschen Kaiserbauten sein ganzes Interesse gerichtet. Hoffen wir, daß das Glück, das die Freilegung von Gioia begünstigte, nun auch anderen Burgen zugute kommt; namentlich das große Kastell in Bari verspricht noch manche Überraschung.

Abb. 15. Gioia del Colle. Der Thron im Thronsaal

Abb. 16. Gioia del Colle. Der Kamin im Thronsaal

Abb. 17. Gioia del Colle. Zwei Fenster im Thronsaal und der anstoßenden Anticamera

Abb. 18. Gioia del Colle. Das Hauptfenster des Speisesaals

Abb. 19. Gioia del Colle. Teile der Hoftreppe u. a. vor der Wiederherstellung

Abb. 20. Gioia del Colle. Zimmer der Mägde

Abb. 21. Gioia del Colle. Der Marstall

LOTHAR VON SEEBACH

VON TH. KNORR (STRASSBURG)[1]

LOTHAR Freiherr von Seebach ist eine der markantesten Künstlerpersönlichkeiten der reichsländischen Kunstwelt. Wer einem größeren Kreise Werke von ihm und Nachrichten über ihn vermittelt, hat den Vorteil, fast Allen etwas Neues zu bringen. Denn dieser Künstler ist draußen in der Welt nur wenig bekannt. Er liebt es nicht, Ausstellungen zu beschicken und hat sich nur zu vereinzelten Malen bestimmen lassen, unter seinen reichen Vorräten ein paar Arbeiten auszusuchen, um sie, wie in diesem Jahre auf der großen Berliner Kunstausstellung, den Blicken der Öffentlichkeit preiszugeben. Ich glaube, ihn reut der Zeitverlust des Auswählens, Einrahmens und der aus dem Ausstellungswesen erwachsenden Korrespondenz. Der Zeitverlust des Auswählens! Er ist größer, als man sich zunächst vorstellen kann. Denn Lothar von Seebach gehört jeden freien Augenblick, den eine umfangreiche private Lehrtätigkeit ihm übrig läßt, seiner Kunst, so daß die in seinem Atelier auf Regalen und in Mappen angesammelten Werke nach Tausenden zählen, da er auf den Verkauf derselben keinen Wert legt. Da fällt dann die Wahl nicht leicht. Auch die Wahl der Bilderbeilagen zu diesem Artikel ist mir nicht leicht geworden, zumal sie durch die Rücksicht auf technische Reproduktionsmöglichkeiten beschränkt war. Die Mehrzahl der Werke des Künstlers ist so sehr auf die farbige Wirkung gestellt, daß die photomechanische Wiedergabe immer viel schuldig bleiben muß.

L. v. Seebach — Mädchen mit rotem Haar

Lothar von Seebach wurde 1853 in Fessenbach in Baden geboren, ging nach seinen Gymnasialstudien auf die Karlsruher Akademie und wurde dort ein Schüler von Ferdinand Keller. Die Wesensverwandtschaft des angehenden Künstlers mit seinem Meister wird nicht eben groß gewesen sein, wenigstens unterscheidet sich die Arbeitsweise seiner frühesten Bilder bereits recht erheblich von denen des Lehrers. Dieses Wesentliche erblicke ich vor allem in der Abneigung Seebachs, durch allerhand Kunstgriffe, wie nachträgliche Lasuren, Verreibungen und dergl., seine Bilder auf einen Ton zu stimmen, der, trotz aller Beliebtheit beim Publikum, nach der Überzeugung des Künstlers die von ihm gewünschte Unmittelbarkeit der Naturwiedergabe nicht auszudrücken vermag.

Damit ist auch der Weg gekennzeichnet, den seine künstlerische Entwickelung nahm. Der Künstler mißtraute von vornherein allem in der Kunst, was mehr einer subjektiv beabsichtigten Wirkung, als der objektiven Naturbeobachtung und ihrer unverfälschten Wiedergabe dient. Auch empfand er früh die Furcht vor der Farbe als eine böse Rückständigkeit, die wir in Deutschland trotz aller Anstrengungen noch nicht ganz überwunden haben. Er nahm sich deshalb nach seiner Karlsruher Studienzeit selbst in die Schule, ging der Natur auf seine eigene Weise nach und wurde ein Virtuose seines Prinzips, höher darin stehend, als die meisten in Deutschland.

Seine Liebe zu lebendiger Farbenfrische, die ihn mehr und mehr zu einer vorzugsweise farbigen Naturauffassung hinleitete, führte zunächst zur Blumenmalerei, diesem Kunstzweig, der manchmal mit einer gewissen Geringschätzung angesehen wird, weil der Dilettantismus hier billige Erfolge zu erringen sucht. Es mochte den Künstler wohl reizen, sein Prinzip

1) Soeben erscheint im Verlage des Elsässischen Kunsthauses in Straßburg eine Mappe mit 26 Quartblättern in Lichtdruck nach Originalen von L. v. Seebach, mit einer Einleitung von Th. Knorr. (Preis 12 M., Luxusausgabe 25 M.)

L. v. Seebach — Pferdestudie (Farbige Zeichnung)

L. v. Seebach — Gipsfigurenmacher

L. v. Seebach Alte Frau

an diesem Gegenstande zu erproben; möglich, daß er sich so weit vergaß erzieherisch wirken zu wollen, indem er dem Dilettantismus auf seinem eigenen Gebiete die Grenze wies, die dilettantische Kunstübung von der wahren Kunst scheidet. Seebachs Blumenstücke haben ihre persönliche Eigenart. Man wäre manchmal versucht, von ihnen als farbigen Arrangements zu sprechen, wenn nicht jegliches bewußte Arrangement der für den Künstler charakteristischen Auffassung künstlerischer Wahrhaftigkeit widerspräche.

Als im Jahre 1894 in Straßburg eine Kollektivausstellung veranstaltet wurde, die eine Menge Arbeiten von Seebachs aus den verschiedensten Darstellungsgebieten vereinigte, Landschaften, Bildnisse und Figurenbilder, da wollten Viele kaum glauben, daß diese vielseitige Kunst dem bislang vorzugsweise als Blumenmaler hervorgetretenen Künstler angehöre. Damals erweiterte sich der Kreis seiner Straßburger Verehrer. Nach auswärts, wie gesagt, drang nur geringe Kunde von dem zurückgezogen lebenden und dem Ausstellungsgetriebe abholden Maler, der auch dem Publikum so wenig Konzessionen machte, daß er die Mehrzahl seiner Bilder nicht fertig malte, was das Publikum so »fertig malen« heißt. Sein Ziel war L. v. Seebach von Anfang an mehr oder minder klar. Dadurch, daß er nur vor der Natur arbeitete, bewahrte er sich die Frische, die sich ohne Umschweife ausdrückt, und hielt sich frei von den Anforderungen, welche die in Kunstregeln befangenen Menschen um ihn her stellten. Er selbst betrachtet seine Bilder als Studien, die möglicherweise die Grundlagen zu weiteren Arbeiten werden könnten. Das ist auch der Grund, warum er sie nicht leicht aus den Händen gibt.

Von der Vielseitigkeit des Malers geben die Abbildungen einen Begriff: Bildniskunst, Figürliches, Landschaften und Tiere als Beispiele verschiedener Darstellungsgebiete. Nicht minder vielseitig ist er in bezug auf seine technischen Ausdrucksmittel. Neben seinen zahlreichen Ölbildern hat er Aquarelle von eminenter Beherrschung der künstlerischen Mittel, darunter viele figürliche Sachen und Bildnisse bis zur

Lebensgröße gemalt. Was das beim Aquarell bebedeutet, ermißt man leicht aus der Seltenheit lebensgroßer Aquarellporträts, die eine zeichnerische Treffsicherheit voraussetzen, wie sie nicht oft zu finden ist.

Diese zeichnerische Sicherheit führte den Künstler auch zu Versuchen mit den verschiedenen Radiertechniken, die er vielleicht mehr als Probe seines Könnens und seines künstlerischen Taktes ausführte, als aus innerem Drange. Bemerkenswert ist auch bei diesen Blättern die Feinfühligkeit, mit der er, sobald er ein neues Mittel in Angriff nimmt, der Eigenart dieses neuen Materials und den ihm innewohnenden Gesetzen gerecht wird. Als Graphiker bedient sich von Seebach nicht nur eines einzigen Radierverfahrens, sondern er beherrscht sämtliche dem Kupferstich zur Verfügung stehenden Sondertechniken, den Kaltnadelstich wie die Strichätzung, das Vernis-mou-Verfahren wie die Schabkunst.

L. v. Seebach — Kleinkinderschule (Farbige Zeichnung)

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß die künstlerische Entwickelung von Seebachs sich ohne gewaltsame Umwälzungen in seinem Kunstschaffen vollzog.

Will man einzelne Perioden unterscheiden, so gehören der ersten kleine, bis an die Grenzen des Möglichen durchgearbeitete Bilder an, wie die Wäscherin, die wir reproduzieren. Das Original hat kaum die dreifache Größe unserer Wiedergabe. In diesen Arbeiten ist vor allem die Zeichnung bewunderungswürdig. Die Studie stammt aus den jungen Jahren des Künstlers, als es ihn reizte, zwischen andere Arbeiten hinein in minutiös durchgeführten Einzelheiten die Probe zu machen, bis zu welchem Grade zeichnerischer Durchbildung seine Malweise fähig sei. Die realistische Natürlichkeit dieser Köpfe und Bewegungen verrät die künstlerische Handschrift von Seebachs, die seine so eminent scharf beobachteten Naturstudien aufweisen. In diesen frühen Arbeiten herrscht bereits deutlich die spezifische Eigenart seiner Begabung vor, die im Verlauf der künstlerischen Entwickelung für den Charakter seiner Kunst bestimmend wurde. Denn so groß der farbige Reiz seiner Bilder auch ist und so gewiß er in seinen Werken auch das rein Malerische oft genug betont hat, so scheint er alles in allem das intensivste Interesse doch auf das Zeichnerische gerichtet zu haben. Das gilt auch besonders für seine Bildnisse; die Interieurs dagegen, bei welchen er die Innenräume der verschiedensten Werkstätten bevorzugt, boten ihm Gelegenheit, schwierige Probleme der Farbe durch fein

L. v. Seebach — Studie

L. v. Seebach Streikwache (Farbige Zeichnung)

erwogene Harmonien zu lösen. Wer auch in einfarbigen Abbildungen die Reichhaltigkeit der Farbe und Tonwerte zu ahnen vermag, wird in unserer Abbildung diesen Vorzug erkennen.

Was soll man von den Hunderten der Landschaftsstudien sagen, die der Künstler gemalt hat? Wie rein künstlerisch diese Schöpfungen sind, geht schon daraus hervor, daß sich so wenig darüber sagen läßt. Hat man erst den Gegenstand namhaft gemacht oder die Stimmung angegeben, die darin zur Darstellung gebracht ist, dann hört das Wort auf, dann tritt der Genuß des Auges, der Empfindung ein. Und von Seebach ist in seinen Gegenständen dem, was man so gemeinhin »interessant« nennt, nie nachgegangen, so daß gegenständliche Erläuterungen oder Betrachtungen nicht ausgelöst werden.

Neuerdings hat die innige Vertrautheit mit der Natur, die auf einen dreißigjährigen Fleiß begründet ist, von Seebach dazu geführt, den Kreis seiner Darstellung zu erweitern, indem er dasjenige gestaltet, was sich unmittelbar vor der Natur schlechterdings nicht zeichnen oder malen läßt. Tiere in zufälligen Stellungen und Gruppierungen, Straßentypen und Kinderszenen, Bewegungen und Stellungen des Alltags, wie man sie hundertmal beobachtet haben muß, um sie lebenswahr wiederzugeben. Modelle würden in den Augenblicksstellungen und den vom Zufall zusammengeführten Gruppen, die von Seebach in diesen Zeichnungen darstellt, versagen, und der Künstler verschmäht es grundsätzlich, in solchen Fällen die Photographie zu benutzen.

Die wenigen Striche dieser Zeichnungen beschränken sich auf eine prägnante Andeutung der dargestellten Situationen. Diese Blätter, von welchen der Künstler bereits über 200 besitzt, zeichnen sich durch ihre ausdrucksvolle Einfachheit aus. Zu einer solchen Einfachheit gelangt nur ein Künstler, der genau weiß, was ihm das Wesentliche ist und — darin liegt seine Meisterschaft — in welchen Linien und welchen Zügen dieses Wesentliche zum Ausdruck kommt. Die Farbe tritt nur in dem Umfang hinzu, als nötig ist, um die gewünschten Tonwerte anzugeben. So beschränkt diese sich z. B. auf dem Blatt, das eine Schulschwester mit ihren kleinen Schützlingen darstellt, auf eine bloße Andeutung der Lokalität, die gleichzeitig die Funktion hat, die Gruppe mit einem der Naturwirkung entsprechenden Tonwert zu versehen. Dadurch bekommen seine Zeichnungen das Leben der Farbe, ohne den Reiz einer geistreichen zeichnerischen Andeutung zu verlieren, ein Zusammenwirken von eminenter Ausdrucksfähigkeit.

Noch steht der Künstler so sehr als ein allzeit Beobachtender der Natur gegenüber, daß man nicht wissen kann, welche Mittel er zu ihrer Darstellung noch anwenden wird; nur so viel ist aus seiner bisherigen Tätigkeit mit Sicherheit zu entnehmen, daß es immer wahrhaft künstlerische Mittel sein werden.

L. v. Seebach Straßburg: Goldgießen

DAS DEUTSCHE FRÜHMITTELALTERLICHE PORTRÄT BIS ZUM AUSGANG DES ROMANISCHEN STILS

Von Dr. Max Kemmerich in München

VOR nunmehr bald drei Jahren erbrachte ich an dieser Stelle erstmalig den Nachweis, daß bereits das frühe Mittelalter entgegen der bisherigen Anschauung Porträtfähigkeit besessen habe[1]). Wenn diese Beweisführung auch von allen maßgebenden Kritikern anerkannt wurde, so liegt es doch auf der Hand, daß das primitive Porträt der ältesten deutschen Vorzeit von dem der Gegenwart so verschieden ist, daß sich mit Recht die Frage aufwerfen läßt, welche Differenzen den früher betonten Gemeinsamkeiten gegenüberstehen.

Wir hatten, von der Relativität des Ähnlichkeitsbegriffes ausgehend, festgestellt, daß mit dem Augenblick die Porträtmäßigkeit beginnt, wo das *erste* nicht mehr allen Menschen gemeinsame, sondern das abzubildende Modell von andern unterscheidende Merkmal auf Grund individueller Beobachtung dargestellt wird, während wir als äußerste Grenze des Wirklichkeitssinnes jenes Stadium bezeichneten, in dem *alle* überhaupt darstellbaren Züge einer bestimmten Person authentisch nachgebildet werden.

Zwischen diesen beiden Polen liegt naturgemäß eine in Zahlen gar nicht ausdrückbare Menge von Übergängen. Während wir beispielsweise eine primitive Menschendarstellung Porträt nennen dürfen, wenn sie die Bärtigkeit oder die große Nase des Modelles richtig wiedergibt, während sie in allen anderen Zügen abweicht, werden wir bei den gesteigerten Ähnlichkeitsansprüchen der Gegenwart mit Recht einem Maler die schwersten Vorwürfe machen, wenn er zwar alles andere traf, nicht aber etwa die Größe und Gestalt der Ohren seines Modelles. Daß auch unsere Ähnlichkeitsforderungen begrenzt sind, sei hier nochmals in die Erinnerung zurückgerufen. So nehmen wir, besonders unsere Damen, die Retusche des Embonpoint dem Photographen nicht nur nicht übel, sondern erwarten sie sogar, und wer dicke rote Hände hat, wird dem Porträteur gewiß nicht gram sein, wenn er die schönen eines bezahlten Modelles an ihre Stelle setzt. Ist er kunsthistorisch gebildet, wird er sich bei dieser Fälschung — denn eine solche bleibt sie trotzdem — auf keinen Geringeren wie van Dyck berufen können, und das ist ja immerhin ein Entschuldigungsgrund, der um so mehr einleuchtet, als er den Wünschen des Auftraggebers entgegenkommt.

Um uns kurz zu fassen: *die Menschendarstellung der primitiven Kunst erhält Porträtcharakter durch das nachweisbare Vorhandensein individuell beobachteter Züge. Das Porträt der Gegenwart erleidet Einbuße durch jeden konventionellen bezw. unindividuellen Zug.*

So unumstößlich richtig diese These ist, so bedarf sie doch der Ergänzung. Die wollen wir nachstehend versuchen. Und zwar soll es jetzt unsere Aufgabe sein, die Schwankungen des Wirklichkeitsinnes in unserer Vorzeit zu verfolgen, die absolute Höhe festzustellen und endlich den Punkt zu markieren — soweit das bei konträren Gegensätzen möglich ist — wo eine Grenze zu ziehen ist zwischen den oben berührten verschiedengradigen Ähnlichkeitsforderungen, die wir an das Porträt stellen. Dadurch werden wir in klarer Weise sowohl das Wesen der frühmittelalterlichen Porträtkunst sich herausschälen sehen, als auch die Differenzpunkte von dem höher entwickelten der Gegenwart. Was ich hier also zu skizzieren versuche, ist das Resultat meiner mehr als fünfjährigen Studien, die ich in meinen beiden Büchern über die malerischen und plastischen Porträts des frühen deutschen Mittelalters eingehend darlegte[1]).

Wir werden das Wesen des primitiven Porträts, sagen wir des auf ein oder ganz wenige individuelle Merkmale sich beschränkenden, niemals richtig erfassen, wenn wir uns nicht den Vergleich mit dem literarischen vergegenwärtigen. Höre ich etwa X war ein großer Mann mit Bart und Adlernase, so habe ich drei Merkmale, die meine Phantasie in eine gewisse Richtung lenken. Wollte ich nun diesem X ein Denkmal setzen, käme ich trotzdem als gewissenhafter Mann in die größte Verlegenheit. Liegt mir aber das authentische Äußere des zu Ehrenden nicht am Herzen, dann nicht, denn ich kann eine große Zahl von unter sich recht verschiedenen Modellen anfertigen, die nur in den drei genannten Zügen ähnlich sind. Wer also in Wahrheit in Verlegenheit kommt, ist der Beschauer, der auf Grund des Gegebenen den Dargestellten agnoszieren soll oder *der* Künstler, der dem Originale möglichst nahe zu kommen trachtet. Ganz genau so verhält es sich auf der ersten Stufe des ikonographischen Porträts. Da wir hier den Schlüssel zu seinem Verständnis in Händen halten, ist es unbedingt nötig, ihn genauer zu betrachten.

Beim literarischen Porträt wird aus der Fülle der in Worten faßbaren Angaben nur einiges Wenige

1) 41. Jahrgang, 1906, S. 147—160.

1) Max Kemmerich, »Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland«, München, 1907, Verlag von Georg D. W. Callwey und »Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland«, Leipzig, 1908, Verlag von Klinkhardt und Biermann. Die Abbildungen, bis auf Nr. 3, 6, 7, 8 und 9 sind beiden Werken entnommen.

herausgegriffen. Alles andere bleibt der Phantasie des Hörers oder Lesers zur Ergänzung überlassen. Aber selbst wenn wir dieses Wenige genauer betrachten, so ist es noch viel unbestimmter, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Um bei unserem Beispiel zu bleiben: von der absoluten Größe des X erfahren wir gar nichts, von seinem Bart weder die Farbe, noch die Konturen, von der Nase endlich zwar die ungefähre Form, aber weder die Größe, noch die genauere Gestalt. Hier kann wieder unsere Phantasie frei schalten. Je mehr Züge nun überliefert werden, desto gebundener wird unsere Vorstellungsfreiheit, desto enger, aber zugleich inhaltsreicher unser Vorstellungsbild. Endlich wird ein Moment eintreten, wo wir, bei entsprechender Vorstellungskraft, uns den X recht gut vergegenwärtigen können und wo eine Übersetzung des literarischen Porträts in ein ikonographisches nicht mehr allzuviele Fehler aufweisen wird.

Halten wir uns dieses Beispiel vor Augen, dann haben wir schon das Wesen der frühmittelalterlichen Porträtkunst erfaßt.

Genau wie das literarische Porträt erst dann aus seiner Schattenhaftigkeit zum Leben erweckt wird, wenn die Phantasie des Hörers die Züge in Vorstellungsbilder übersetzt, genau so ist die aus der Übereinstimmung von mehreren Porträts derselben Person gewonnene Zahl von Merkmalen zunächst lediglich für den *Verstand* berechnet. Denn der primitive Künstler verzeichnet wohl gewissenhaft die Tatsache der Bärtigkeit, ja er wird schon recht früh — vorausgesetzt, daß er ein Meister ist wie der Porträteur Karls des Kahlen oder der Heinrichs II. im Münchner Cimelienkodex 60 — nicht verfehlen, auch die ungefähre Haarfarbe, die Kürze und die Gelocktheit anzugeben, aber er wird das in der Regel genau so notieren, wie wir es in Worte kleiden: als potentielle Porträtmerkmale. Alle Porträts werden dann diese Züge aufweisen, aber bei fast jedem — nur die hervorragendsten Leistungen der Zeit bilden hierin eine Ausnahme — wird selbst in ihnen, von den andern Merkmalen ganz zu schweigen, eine größere oder geringere Differenz feststellbar sein.

Am einfachsten ist, wir nehmen die Abbildungen zur Hand und rekapitulieren an konkreten Beispielen das Gesagte. Da wir seinerzeit die karolingische Porträtmalerei hinlänglich erschöpfend hier behandelten, da zudem in den folgenden Jahrhunderten ein tiefer Kultursturz zu verzeichnen ist, so daß erst seit Otto III. bezw. Heinrich II. und seinen unmittelbaren Nachfolgern die frühere Höhe wieder erklommen, ja sogar mit Rücksicht auf das Durchschnittsniveau der Porträtschöpfungen etwas überschritten wurde, können wir ohne merklichen Nachteil mit Heinrich III. einsetzen.

Abb. 1 u. 2. Heinrich III. aus seinem Bremer Evangeliar fol. 6 und fol. 249

Unsere beiden ersten, seinem Evangeliar in der Bremer Stadtbibliothek entnommenen Abbildungen sind höchst instruktiv. Auf beiden ist der noch jugendliche Herrscher mit kurzem Backen- und längerem Kinnbart dargestellt, ferner mit länglich-ovalem Gesicht und spitzem Kinn. Dazu kommt das kurze straffe Haupthaar als achter beobachteter Zug. Dem stehen nicht geringe Differenzen gegenüber, die um so mehr in die Wagschale fallen, als es sich ja um Porträts in demselben Kodex handelt. Zunächst ist der Kaiser auf Fol. 249 (Abb. 2) mit wesentlich längerem Barte ausgestattet, als auf Fol. 6 (Abb. 1), dann ist die Farbe von Bart und Haar auf beiden Miniaturen durchaus verschieden. Während sie nämlich auf der einen hellrot ist, ist sie auf der anderen grauschwarz. Nun wissen wir aber von Lampert von Hersfeld, der den Herrscher persönlich kannte, daß er brünett war, und zwar augenscheinlich sehr dunkel, was ihm den Namen »Der Schwarze« eintrug. Und zwar ist die ins Auge gefaßte Notiz sehr bemerkenswert, weil sie Aufschluß gibt über das deutsche Schönheitsideal des 11. Jahrhunderts; sie lautet »negro sed venusto aspectu«, schwarz, aber *doch schön* von Anblick! Daraus geht klar hervor, daß für schön genau genommen nur nicht-schwarz, also blond oder rötlich galt, was durchaus dem anthropologischen Typus des Germanen entspricht. Es ist der Verdacht nicht von der Hand zu weisen, daß der Künstler die Farbe änderte, um den Kaiser dem Ideal zu nähern. Höchst naiv! wird man ausrufen. Nun, der biedere Mönch steht nicht vereinzelt, sondern hat aus unseren Tagen keinen Geringeren als Lenbach zum Eideshelfer. In einem mir bekannten Falle malte dieser einer Dame, die er *porträtierte,* goldblonde statt brünetter Haare, weil das ihm schöner schien. Ebenso wird es der mittelalterliche Künstler eben auch gemacht haben.

Eine andere und zwar, wie wir später sehen werden, sehr ins Gewicht fallende Differenz ist die verschiedene Nasenform. Während sie auf Abb. 2 gerade ist, ist sie auf dem ersten Bilde stark gekrümmt. Hier liegt die Unvollständigkeit oder Lückenhaftigkeit dieser Porträtkunst klar zutage. Der eine der beiden Künstler, vielleicht auch beide, wußten nichts Genaueres über die Nasenform, die sie vielleicht auch nicht weiter interessierte. Deshalb glaubten sie sich berechtigt, sie aus der Phantasie zu zeichnen. Nun entspricht aber die gerade Nase durchaus der damals in *einer* Schule üblichen stilistischen Manier, dem Typus, wenn wir dieses Wort trotz seiner früher erörterten Gefährlichkeit vorziehen. Da man so viel es nur ging von den Vorlagen kopierte oder, was ja dasselbe ist, sich so eng als möglich dem Schulstil anschloß, dieser aber besonders in der von Vöge zusammengestellten südwestdeutschen Malschule ganz außerordentlich einheitlich ist, so daß die Bilder der verschiedenen Codices geradezu faksimiliert erscheinen — ein zwingender Beweis für die Existenz von Malerbüchern — so können wir aus Differenzen auf individuelle Beobachtung schließen. Hier ist der Fall allerdings wesentlich komplizierter, denn die Bremer Handschrift ist in Echternach entstanden, wo es üblich war, die Nasen gekrümmt zu bilden. Das würde also für die gerade Form sprechen. Allerdings wechselt gerade im Bremer Evangeliar nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. Seedorf die Nasenform häufig, indem neben zumeist geraden auch Adler-, Juden- und nach oben gebogene Nasen vorkommen. Wir sehen, auf was alles bei der Herausschälung der authentischen Erscheinung aus frühmittelalterlichen Porträtdarstellungen geachtet werden muß, aber auch, daß wir auf diesem Wege vorläufig zu keinem festen Resultat kommen.

Nun besitzen wir aber vom Kaiser und seiner Gemahlin Agnes zwei äußerst charakteristisch anmutende Porträts im berühmten Codex Aureus des Escorial, die wir als Abbildung 3 und 7 erstmalig in Deutschland veröffentlichen[1]). Das prachtvolle Werk wurde vor 1046 in Echternach gemalt und vom Kaiserpaare dem Dome von Speier geschenkt. Abb. 3 zeigt diesen Vorgang symbolisch, indem die heilige Maria das Buch entgegennimmt, während im Hintergrund mit der Legende »Spira fit insignis Heinrice munere regis« der Dom abgebildet ist. Ob es sich hier um eine Nachbildung des wirklich existierenden Gebäudes oder nur um eine Phantasieschöpfung handelt, haben wir nicht zu entscheiden. Abb. 7 ist ein Ausschnitt aus diesem Widmungsbilde in fast Originalgröße.

Abb. 3. Fol. 3a des Codex Aureus im Escorial, ca. die Hälfte der Originalgröße

1) Eine farbige Reproduktion des Titelblattes brachte Escudero de la Peña im Museo Espagnol de Antiguedades V, Tafel bei S. 503. Da wir eine Photographie zugrunde legten, dürfte unsere Abbildung genauer sein.

Abb. 4. Bleibulle Heinrichs III.

Fahren wir in der Betrachtung der Nase fort.

Ihre beträchtliche Größe, sowie der mächtige Höcker scheinen keinen Zweifel bestehen zu lassen, daß sie tatsächlich so aussah. Aber auch die Kaiserin nennt ein gewaltiges krummes Riechorgan ihr eigen, und das macht wieder stutzig. Suchen wir deshalb bei den Siegeln Rat. Diese sind alle ganz en face gehalten, was ja naturgemäß einer Wiedergabe der Nasenform die größten Schwierigkeiten bereitet, ganz abgesehen davon, daß das weiche Wachs gerade an den vorspringenden Stellen im Laufe von fast neun Jahrhunderten kaum die ursprüngliche Form bewahrt haben dürfte. Wir werden daher aus dem Fehlen der Krümmung nicht allzuviel folgern dürfen. Nun besitzen wir aber zum Glück an Urkunde Nr. 387 vom 20. November 1055 im Münchner Allgemeinen Reichsarchiv eine Bleibulle mit Profilbild des Monarchen, und hier ist, wie unsere Abbildung 4 zeigt, eine leichte Krümmung des Nasenrückens deutlich zu erkennen.

Während die damalige Malerei durch ausgiebige Verwendung der in Malbüchern enthaltenen Vorlagen eine nicht geringe Anzahl stilistischer oder schematischer Züge festzustellen gestattet, ist dies in der gleichzeitigen Plastik nicht möglich. Das hängt mit der historischen Entwicklung zusammen, die in beiden Techniken verschieden ist. Der Stempelschnitt so gut wie die Großplastik geht ja nicht auf antike Vorlagen zurück, — womit natürlich nicht geleugnet werden soll, daß da und dort ein Sarkophag oder ein Elfenbein in Einzelheiten nachgeahmt wurde, — sondern hier läßt sich eine fast autochthone Entwicklung verfolgen. Wenn auch infolge dieser geschichtlichen Tatsache nicht selten die Darstellungen hinsichtlich ihrer anatomischen Korrektheit und Schönheit von den malerischen Produkten überflügelt werden, so hat doch diese Selbständigkeit den großen Vorteil, daß der Künstler gezwungen war, auf eigene Faust Exkursionen in die Erscheinungswelt zu unternehmen und so gut es eben ging, die Wirklichkeit nachzubilden. Das ist für das Porträt, wo es nicht in erster Linie auf die Schönheit der Menschendarstellung ankommt, sondern auf die individuelle Ähnlichkeit, ausschlaggebend. Aus diesen Gründen werden wir den Formen der Plastik mehr Glauben schenken müssen, als denen der Malerei. Gewiß konnte auch der Stempelschneider fehl greifen und tat es auch oft genug, aber das war dann eine individuelle Entgleisung, die meist ohne Schwierigkeit festzustellen ist, nicht aber war es Fälschung der Natur zugunsten einer stilistischen Manier. Aus diesen Gründen können wir ohne Bedenken Heinrich III. eine zwar gekrümmte, wenn auch wohl kaum so stark gebogene Nase zuschreiben, wie sie die Miniatur des Escorials und in übereinstimmender Weise die Porträts in seinem Evangeliar aus dem Dom zu Goslar, jetzt in Upsala[1]) zeigen.

Ziehen wir nun das Fazit aus dieser Beobachtung: Die *Tatsache* der Krümmung ist von fast allen Porträteuren richtig notiert. Nur der eine Bremer und die Siegel lassen sie nicht erkennen. Form und Grad weichen aber überall beträchtlich ab, abgesehen von den Porträts des Codex Aureus, die aber wegen ihres ausgeprägten Stiles, hingegen kaum wegen der gesteigerten Beobachtungsfähigkeit des Künstlers die starke Krümmung gleichmäßig festhalten. Trotzdem kann man aber den Siegelschneidern so wenig einen ernstlichen Vorwurf machen, wie dem Maler von Fol. 249 des Bremer Evangeliars, denn die kaum sehr starke Elevation gibt ihnen einige Berechtigung, sie völlig zu unterdrücken. Daß gegebenen Falls, d. h. wenn die Nase stark gebogen war, auch der Stecher dieser Tatsache gerecht werden konnte, beweist das Siegel Konrads II., das wir als Abb. 5 nach einem zwar nicht vollständigen, aber im Gesicht vortrefflich erhaltenen Abdruck an Urkunde Nr. 335 vom 6. Juni 1032 im Münchner Reichsarchiv reproduzieren. Das gewaltige Riechorgan erkennen wir auf den ersten Blick. Daß der Kaiser es auch tatsächlich hatte, lehrt sein Freskoporträt im Dom zu Aquileja[2]) so gut wie die anderen Siegel und die Bleibulle, die ihn mit seinem jugendlichen Sohne, Heinrich III., darstellt.

Abb. 5. Siegel Konrads II.

Besondere Bedeutung besitzt für uns das Porträt Konrads II. im gleichen Codex Aureus des Escorial, ihn mit seiner schönen Gemahlin Gisela darstellend, der Mutter des unglücklichen Herzogs Ernst von Schwaben, einer Frau, aus deren drei Ehen wir allein auf ungewöhnliche körperliche Reize schließen dürften, wenn die Quellen es nicht ausdrücklich bestätigen würden.

1) Abb. bei Stephan Beissel, »Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dom zu Goslar«, Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII. Bd. und Sonderdruck. Die völlige Übereinstimmung der malerischen Porträts Heinrichs erklärt sich auch aus ihrer Entstehung im selben Atelier.

2) Abgebildet bei Lanckoronski, »Der Dom von Aquileja«, Tafel XIV.

Unsere 6. Abbildung zeigt die ganze Folioseite, während Nr. 8 einen Ausschnitt in fast Originalgröße wiedergibt, beides hier erstmalig veröffentlicht.

Nun wird zweifellos der eine oder andere Leser, dem das »typische« Porträt des frühen Mittelalters noch vorschwebt, mit unverhohlener Freude auf die große Ähnlichkeit beider Kaiserporträts hinweisen. Die ist allerdings gar nicht zu verkennen und deshalb könnte man glauben, ich hätte durch die zwar ehrliche aber jedenfalls unvorsichtige Veröffentlichung dieser Miniaturen selbst das Fundament meines Porträtgebäudes untergraben. Man wird sich in Bälde davon überzeugen, daß davon gar keine Rede sein kann. Gerade deshalb wählten wir Konrad II. und seinen Sohn Heinrich III., weil kein einziges Beispiel aus der deutschen Vergangenheit so geeignet erscheint, die Grenzen der frühmittelalterlichen Porträtkunst zu zeigen, zugleich aber auch den Beweis zu erbringen für das, was sie effektiv zu leisten vermochte.

Um jeder falschen Interpretation der Ähnlichkeit beider Miniaturen vorzubeugen, sei zunächst vorausgeschickt, daß die beiden Kaiser sich in Wahrheit außerordentlich glichen! Glücklicherweise geht das zwingend aus einem Briefe eines Lorscher Klerikers hervor, in dem er schreibt: »dominumve meum imperatorem in hoc carissimo speculo viderem«. Also er glaubte im Sohn seinen kaiserlichen Herrn wiedererstanden!

Es liegt auf der Hand, daß unter diesen Umständen eine genaue Prüfung der Porträts beider Herrscher zu einem zutreffenden Urteil über den Stand der Porträtkunst führen muß, das um so mehr, als es sich hier augenscheinlich um eine Kraftprobe handelt. Betrachten wir deshalb zunächst die Nase weiter! Ein Blick auf die in den Lüften schwebenden Engel der 6. Abbildung belehrt über die bereits oben erwähnte Vorliebe für krumme Nasen in Echternach. Allerdings ist die Biegung hier viel geringer als beim Kaiser, aber vorhanden ist sie doch. Daß sie nicht ausschließlich angewandt wurde, geht allerdings aus dem wunderbar schönen Christuskopf hervor, der wohl zu den edelsten frühmittelalterlichen Idealschöpfungen zählen dürfte und auch dem Laien die Augen öffnet über den feinen Reiz, der diesen alten Kunsterzeugnissen in längst noch nicht genügend gewürdigter Weise eigen ist. Auch ein großer Meister mit klangvollem Namen brauchte sich dieses Werkes nicht zu schämen. Wir können hier also — wie bei der Prüfung jedes dieser Erzeugnisse auf seinen ikonographischen Gehalt — wieder abwägen, welche Faktoren für, welche gegen individuelle Beobachtung sprechen, um aus der Abweichung von der Schulnorm bei Übereinstimmung verschiedener oder aller Porträts in den maßgebenden Zügen unser Urteil zu gewinnen.

Vorausgeschickt werden muß, daß die Porträts der beiden Kaiser zu verschiedenen Zeiten

Abb. 6. Fol. 2 des Codex Aureus im Escorial, ca. die Hälfte der Originalgröße

Abb. 7. Kaiser Heinrich III. und Gemahlin Agnes. Ausschnitt aus Abb. 3

Abb. 8. Kaiser Konrad II. und Gemahlin Gisela. Ausschnitt aus Abb. 6

Abb. 9. Kopf des etwa 10 jährigen Heinrichs III. im Codex Aureus. Etwa Originalgröße

angefertigt wurden, das Konrads nicht etwa erst nach seinem Tode. Das geht sowohl daraus hervor, daß Gisela regina genannt wird, womit wir als Terminus ante das Jahr 1027 erhalten, als auch daraus, daß in den Medaillonbildern, die mit weißer Farbe auf Goldgrund gezeichnet sind, Heinrich als rex bezeichnet ist. Da er 1026 zum deutschen König gewählt wurde, so erhalten wir als Entstehungstermin für dieses Blatt die Jahre zwischen 1024, der Krönung Konrads II., und 1027, das Blatt mit dem Porträt Heinrichs II. aber wurde in den Kodex später eingefügt. Wir haben es also mit authentischen und zeitgenössischen Porträts zu tun. Daß wir an das hier als 9. Abbildung erstmalig veröffentlichte Medaillonbild Heinrichs keine Porträtansprüche höherer Art stellen dürfen, liegt auf der Hand. Denn der kleine König war damals erst höchstens zehn Jahre alt. Deshalb ist auch auf die gerade Nase kein Gewicht zu legen, es sei denn, daß es zur Bestätigung dient, daß zwar in Echternach der gebogene Typus für schön galt und daher die Porträts diesem Ideal tunlichst angeglichen wurden — wie umgekehrt in der Vögeschen Malschule die Tendenz nach gerader Bildung unverkennbar ist — daß aber Abweichungen von dieser Regel nicht selten sind, so daß wir unter keinen Umständen dazu berechtigt sind, jede krumme Nase in einem Porträt schlankweg für typisch zu halten. Mithin gelangen wir bei Konrad II. auf Grund der abgebildeten Miniaturen und des Siegels (Abb. 5) zu dem Resultate, daß er eine sehr kräftige, stark gebogene Nase hatte [1]).

Daß Augen und Ohren — erstere hier in richtigem Verhältnis zum Gesicht stehend — typisch, bezw. unindividuell behandelt werden, steht für den ganzen Zeitraum fest. Hier eine Ausnahme gelten zu lassen, haben wir keine Veranlassung. Ob die bei beiden Herrschern länglich-ovale Gesichtsform tatsächlich bei Konrad voller war als bei seinem Sohne, bleibe dahingestellt. Allerdings zeigen auch die — technisch recht mittelmäßigen — Siegel Heinrichs eingefallene Backen, so daß die Porträtmäßigkeit dieses Zuges im Bereiche der Wahrscheinlichkeit liegt. Es kann ja auch sein, daß Agnes ein schmales Oval hatte im Gegensatz zum volleren Giselas, aber bei den glatten weiblichen Gesichtern ist mit Rücksicht auf die zeichnerische, Modellierung ausschließende, Technik große Vorsicht am Platze.

Desto größeres Interesse besitzt für uns der Bart beider Monarchen. Die Tatsache der Bärtigkeit ist auf sämtlichen Porträts — soweit sie nicht in die Kindheit fallen — vermerkt. Bei Heinrichs Bremer Bildern aus seinen ersten Regierungsjahren ist er allerdings wesentlich kürzer als auf seinen Siegeln, von dem wir eins als Abbildung 10 auf dem Exemplar von Urkunde Nr. 345 vom 10. Juli 1039 im Münchner Reichsarchiv wiedergeben, aber auch auf diesem nicht so lang und mächtig herabwallend wie bei seinem Vater. Er reichte nur bis zur Kehlgrube, während Konrad ihn eine Hand breit länger trug. Und zwar war er bei letzterem straff und teilte sich in Strähnen. Besonders charakteristisch ist auch der mächtige Schnauzbart, der auf dem Bilde im Escorial erst in den Mundwinkeln beginnt — entsprechend der um das Jahr 1000 aufgekommenen Mode — während er bei Heinrich kürzer, kräftiger, anscheinend unrasiert getragen wurde. Beider Schnurrbärte gehen auf den Miniaturen nach abwärts, während der Heinrichs III., wenigstens auf sämtlichen Siegeln, deutlich geschwungen und aufwärts gedreht ist.

Während die bisher aufgeführten Daten in allen oder fast allen Porträtdarstellungen wiederkehren, sind wie wir sehen gerade in der Bartform auch nicht unbedeutende Differenzen zu verzeichnen. Ein Blick auf das Siegel Konrads lehrt, daß die Konturen anders sind als auf der Miniatur und zwar differieren in Einzelheiten auch die Siegel. Dasselbe gilt von Heinrich III., der auf der Miniatur Locken trägt — anders wie hier konnte man sie nicht wiedergeben — auf sämtlichen Siegeln aber straffes Haar hat.

Was endlich die Frisur anlangt, so trägt Heinrich sowohl auf sämtlichen Siegeln als auch auf unserer Miniatur ziemlich lange, in zwei Wellen herabfallende, die Ohren frei lassende Haare, woraus man auf Locken schließen darf.

Dieser Vergleich genügt zur Feststellung, die wohl jeder Leser bereits selbst vorgenommen haben wird,

Abb. 10. Kaiser Heinrich III. aus Urkunde Nr. 345

1) Vgl. auch Karl Brunner, »Das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen«. Diss. Leipzig 1905, S. 21 ff. Daß unser Resultat in mehreren Punkten von dem seinigen abweicht, liegt sowohl an unserem besseren Abbildungsmaterial, als auch daran, daß dem Autor die frühmittelalterliche Kunst zu wenig vertraut war.

Abb. 11. Kaiser Heinrich II. Aus der Bamberger Liturgischen Handschrift Nr. 53, Fol. 2b

daß die damalige Porträtkunst in ihren Glanzleistungen völlig ausreicht um alle wichtigen Züge — abgesehen von Augen und Ohren, sowie der feineren Innenmodellierung und Farbnuancen in Haut und Haar — nicht nur für den Verstand zu verzeichnen, sondern auch in ihren Formen dem Auge vorzuführen. Andererseits finden sich allerdings beträchtliche Differenzen sowohl in unwesentlichen Einzelheiten als auch — wenn auch nicht so bedeutend — in der genaueren Formwiedergabe charakteristischer Partien. Die stilistischen Züge sprechen immer mit, bei der Farbe der Augen und Haut dominieren sie sogar — aber sie überwiegen nicht derart, daß die Rekonstruktion der authentischen Erscheinung auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen würde. Wir haben es im wesentlichen also mit *unvollständigen* Porträts zu tun, ganz entsprechend den literarischen, nur mit dem Unterschiede, daß, wo Lücken gelassen sind, der Maler — notgedrungen — mit stilistischen Formeln sie ausfüllt. Aber auch dabei geht er nicht immer gedankenlos vor.

Die Echternacher Malschule hat zur Wiedergabe des Mundes ein Schema ausgebildet, bei dem sich die Unterlippe vorwölbt, wodurch sie ebenfalls in Gegensatz tritt sowohl zur Vögeschule als auch — und das besonders — zur gleichzeitig in Regensburg blühenden. Wir würden daher die Unterlippen der Könige für schematisch halten müssen, wenn nicht auch die Siegel — und zwar besonders bei Heinrich III. — diese Tatsache bestätigen würden.

Der wesentliche Unterschied dieser frühmittelalterlichen Erzeugnisse ist also neben ihrer *Lückenhaftigkeit* auch der, daß stets die *stilistischen Eigentümlichkeiten, die Manier einer Schule, besonders berücksichtigt werden muß.*

Was nun das Verhältnis der Malerei zur Plastik bezw. zum Stempelschnitt hinsichtlich des erreichten Ähnlichkeitsgrades betrifft, so läßt sich hier eine allgemeingültige Regel nur insofern aufstellen, als die Miniaturen durch die Farbe, die Siegel meist durch die Form überlegen sind. Erst durch Vergleich beider Techniken und gegenseitige Ergänzung gewinnen wir ein Bild vom höchsten erreichten Wirklichkeitsgehalte.

Noch ein Blick auf die Glaubwürdigkeit der Farbengebung sei gestattet. Nach Brunner hat Konrad II. im Escorial rötlichbraunes Haupt- und Barthaar, was etwa seinem Porträt in Aquileja entspricht. Heinrich dagegen hat — vom bereits genannten Bremer Bilde abgesehen — überall dunkle Haare, und zwar im Escorial dunkelbraune, auf dem anderen Bremer Bilde grauschwarze und auf den beiden Miniaturen in Upsala — nach St. Beißel — hellbraune. Daraus geht hervor, daß man wohl hell und dunkel bezw. zwischen Blond und Brünett unterschied, daß aber Feinheiten nicht Beachtung fanden.

Nach dieser eingehenden Betrachtung der Porträtkunst in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts an besonders schwierigen Beispielen — wegen der im Leben vorhandenen Ähnlichkeit der beiden Kaiser — sei nun eine Gegenprobe gemacht durch Vergleich mit einem guten Porträt eines anderen Herrschers, Heinrichs II.

Auch von Heinrich dem Heiligen besitzen wir eine beträchtliche Anzahl plastischer und malerischer Porträts und zwar sowohl solcher, die sich mehr oder weniger auf verstandesmäßige Andeutungen beschränken, als auch solcher, die die Formen richtig oder doch annähernd richtig wiedergeben. Am berühmtesten sind die beiden Miniaturen im Cimeliencodex 60 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, die größten porträtistischen Leistungen seit den Tagen Karls des Kahlen. Ebenbürtig aber ist auch das als Abb. 11 von mir erstmalig reproduzierte Bild in der Bamberger liturgischen Handschrift Nr. 53. Ein Vergleich der Porträts Heinrichs III. mit denen seines Vorgängers gestattet uns die Aufstellung folgender Differenzpunkte: einem langen spitzen, strähnigen Bart des ersteren steht ein kurzer lockiger des letzteren gegenüber. Ist hier die Farbe dunkel, so dort ausnahmslos blond. Die Bildung der Nase ist bei beiden ganz verschieden, außerdem ist beim II. des Namens die Glabella scharf markiert, während dieser Absatz von der Stirn beim III. fehlt. Vielleicht ließen sich diese Unterschiede noch vermehren. Jedenfalls wird jeder Unvoreingenommene zugeben, daß die *damalige Porträtkunst völlig ausreicht, um die verschiedenen Herrscher zu unterscheiden.*

Die historische Entwickelung anlangend, haben wir von etwa 990 bis 1040 einen porträtistischen Höhepunkt zu konstatieren. Allerdings gehen die besten Erzeugnisse nicht oder kaum über die vortrefflichsten der Karolinger hinaus, wohl aber hat sich das Durchschnittsniveau beträchtlich gehoben. Nun beginnt der Verfall der Deckfarbentechnik, den im einzelnen zu verfolgen zu weit führen würde.

Auch die Plastik steht — soweit es sich um Erzeugnisse des Stempelschnittes und der Goldschmiedekunst handelt — in dieser Zeit im Zenith, jedoch lediglich vom Porträtstandpunkte aus betrachtet. Die karolingischen Siegel in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts sind denen dieser Zeit technisch unendlich überlegen, während sich dies bei ihrer Bartlosigkeit vom Wirklichkeitsgehalt nicht nachweisen läßt. Im Verlaufe des 11. und 12. Jahrhunderts werden die Siegel als Menschendarstellungen viel besser und besonders im Ornament vollkommener, aber erst mit Friedrich II. läßt sich bei ihnen ein höherer Ähnlichkeitsgrad nachweisen. Die karolingischen Goldarbeiten scheinen denen der Heinrizischen Zeit beträchtlich nachzustehen. Nur die Elfenbeinplastik der Karolinger ist weder jetzt noch in der Folgezeit auch nur annähernd erreicht worden. Das läßt sich an Porträts zwar nicht exakt beweisen, ist aber in hohem Maße wahrscheinlich.

Mit dem Aufkommen der illustrierten Ritterromane und dem gesteigerten Lese- bezw. Anschauungsbedürfnis des 12. Jahrhunderts tritt auch in dem *Federzeichenstil* eine neue Technik auf, die fürs Porträt nicht ohne Bedeutung werden sollten. Was früher über nationalen und traditionellen Stil geschrieben wurde — die Deckfarbentechnik sollte traditionell, die Federzeichnung national sein — hat sich als nicht stichhaltig erwiesen. Deutsch ist genau

genommen keine von beiden Techniken, denn sie beide gehen auf die Antike zurück und wurden nebeneinander seit karolingischer Zeit gepflegt. Der wesentliche Unterschied ist lediglich der, daß die Federzeichnung in weltlichen Werken seit dem 12. Jahrhundert für sich bestehen blieb, während sie in der Regel in früherer Zeit, aber auch noch in den kirchlichen Prunkhandschriften der folgenden Jahrhunderte mit Deckfarben übermalt wurden. Da nun bei diesem zeitraubenden und kostspieligen Verfahren manche Feinheit der Zeichnung verloren ging, so ist es nicht zu verwundern, wenn gerade Federzeichnungen nicht selten recht charakteristisch ausfielen. Zwar ist hier die Vereinfachung bedeutend größer, als bei den Malereien, auch fehlt die Farbe, dafür sind aber stilistische Züge häufig den natürlichen Formen gewichen. Eine wenig schöne Abart dieses Federzeichenstiles ist die spätere teilweise Übermalung mit Aquarellfarben oder auch die Eintragung von roten Tupfen auf Wangen und Lippen, was häufig in arge Barbarei ausartet und wohl nie gute Porträts lieferte.

Den Grad der erreichten Charakteristik lassen die Porträts des Abtes Rupert von Deutz und des Bischofs Kuno von Regensburg erkennen, die wir als Abb. 12 dem Cod. lat. 14355 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek entnehmen. Beachten wir, daß ebenda ein zweites Porträt Ruperts ist, das dem abgebildeten völlig entspricht, sogar bis auf die tiefere Lage des linken Auges, dann werden wir nicht umhin können, der Federzeichnung des 12. Jahrhunderts einige Anerkennung zu zollen. Daß aber auch diese flotte Zeichnung nicht ohne manierierte beziehungsweise stilistische Züge ist — wie es ja überhaupt kein Kunstwerk irgend einer Periode gibt, dem diese völlig fehlten — ersehen wir aus der übermäßigen Länge und Schlankheit der Figuren, die vom damaligen Schönheitsideal gefordert wurde. Auch etwa in der eigentümlichen Führung des Schnurrbartes Ruperts im Bogen nach abwärts, wo er in die Linie des Kinnes übergeht. Dazu tritt bei Rupert die sogenannte Fliege am Kinn. Beide Merkmale sind für die süddeutsche, besonders Salzburger Malweise dieser Zeit höchst charakteristisch. Auch der Mund mit seinen überaus schmalen geschweiften Lippen dürfte, so wenig wie die Ohren, auf individuelle Naturbeobachtung zurückgehen. Dagegen sind Frisur, Tonsur, Barttracht, Schnurrbart, Nase, Gesichtsform und Wangenpartie, Stirn und Lage des Auges derart, daß wir an ihrer Porträtmäßigkeit zu zweifeln keinen Grund haben.

Abb. 12. Abt Rupert von Deutz und Bischof Kuno von Regensburg im Cod. lat. Monac. 14355 Fol. 1a. Unbedeutend verkleinerter Ausschnitt

Weder die Malerei noch die Federzeichnung erhob sich bis zum Ausgang der romanischen Periode wesentlich über das in der Deckfarbentechnik von Heinrich II. bis Heinrich III., in der Federzeichnung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erklommene Niveau. Gewiß lassen sich lokale, chronologische und individuelle Verschiedenheiten nachweisen, wie ja nichts irriger wäre, als die Annahme, das frühe Mittelalter habe eine homogene Einheit gebildet, in der Differenzen nicht existierten, oder die Entwickelung eines Menschenalters sei spurlos an der damaligen Kunsttätigkeit vorüber gegangen. Tatsache ist aber, daß hinsichtlich der Bewältigung der Individualität diese Periode entwickelungsgeschichtlich deutlich eine Einheit bildet. Was das 13. Jahrhundert in der Malerei den Errungenschaften hinzufügte, kam wohl etwas der Menschendarstellung als solcher, nicht aber der Ähnlichkeit zugute. Die Formen werden richtiger, insofern solche grobe Zeichenfehler, wie in der karolingischen Periode oder noch auf den Miniaturen des Escorial kaum mehr vorkommen. Die Fleischfarbe wird natürlicher, so daß hier unbedingt ein Fortschritt zu konstatieren ist. Das gleiche gilt von der Farbe der Augen. Blau und hellbraun verdrängen allmählich das bisher allein herrschende Schwarz, allerdings noch kaum auf Porträts. Aber wenn es auch Menschen mit dem schönen rosigen Teint des Landgrafen Hermann im berühmten Stuttgarter Wartburgpsalter gab und gibt — die von Haseloff herausgeschälte thüringisch-sächsische Malschule exzelliert besonders durch diese Fleischfarbe —, so haben wir doch keine Garantie dafür, daß der Abgebildete ihn auch wirklich hatte. Es ist ja eine Eigentümlichkeit der primitiven Kunst — durchaus entsprechend der Generalisierung ungebildeter Menschen —, daß ein mit Mühe errungenes Ausdrucksmittel nun unterschiedslos überall Anwendung findet.

Die *Großplastik* war es, der seit dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts auf dem Gebiete des Porträts die Führung zufiel.

Ihre Anfänge gehen in die Mitte des 11. Jahrhunderts zurück, aber die Leistungen sind dürftig genug. Bedenkt man allerdings, daß sie autochthon und von Vorbildern viel unabhängiger sind als die Erzeugnisse des Pinsels, dann kann man sie nicht ohne Respekt betrachten. Mit der Malerei, die gerade damals besonders tief stand, kann daher die Konkurrenz bald aufgenommen werden. Bereits die von mir eingehend untersuchten Porträts Kaiser Friedrich Barbarossas stehen als ikonographische Leistungen auf respektabler Höhe. Die Steinplastik ist noch sehr zurück, viel höher steht Bronzeguß und Stempelschnitt, die ja auch auf eine längere Entwickelung zurückblicken können. Wenn trotzdem ein Werk wie das berühmte Kappenberger Kopfreliquiar nicht völlig befriedigt, so liegt das daran, daß trotz der hohen Zahl von 20—23 beobachteten Merkmalen mit Rücksicht auf die Größe des Maßstabes die unindividuellen, stilistisch behandelten Partien besonders in die Augen fallen. Es leuchtet ja ein, daß dieselbe Zahl von Porträtzügen, auf die kleine Fläche einer Münze oder einer Miniatur konzentriert, ganz anders unseren Ansprüchen genügt, als wenn sie auf dem großen Raum eines in Lebens- oder Überlebensgröße gehaltenen Kopfes zerstreut ist. Sind die beobachteten Züge numerisch nur gering, so genügen sie doch, um einer Miniatur Porträtcharakter zu verleihen, während sie eine Großplastik leer und schematisch erscheinen lassen.

Auf der bisherigen lückenhaften Stufe war gemäß meiner Porträttheorie der Nachweis einiger individueller Merkmale ausreichend. Er war erfolgt, indem wir das ganze zeitgenössische und mit Porträtabsicht geschaffene, von einer Person existierende ikonographische Material unter sich verglichen. Dabei war eine gewisse Vorsicht nötig gewesen, denn nicht immer war dort, wo wir Porträtabsicht vermuten würden, sie auch tatsächlich gegeben.

Bei den schlechten Verkehrsverhältnissen des frühen Mittelalters dispensierte nicht nur, wie noch heute, eine große Zeitspanne von der Verpflichtung zur Authentität, sondern auch große räumliche Entfernung hatte diese Wirkung, so daß besonders häufig an entlegenen Orten, wo der Herrscher unbekannt war, geprägte Münzen nur bildnismäßig, also ohne jede Porträtabsicht waren. Diese Bildnisse sind natürlich auszuschalten, desgleichen bedürfen die verschiedenen stilistischen Züge besonderer Aufmerksamkeit, wie oben eingehend auseinander gesetzt. Als Resultat dieser Vergleichung gewinnen wir ein Bild einer Person, teils aus verstandesmäßigen Angaben bestehend, teils auch die richtigen Formen enthaltend. Alles, was nun nicht nachgewiesenermaßen auf individuelle Beobachtung zurückgeht, demnach schematisch oder nach dem Schulstil oder nach der Laune des Künstlers gebildet war, interessiert uns nicht. Genau wie wir im literarischen Porträt nur die übermittelten Daten festhalten, in den zahlreichen zu einem vollständigen menschlichen Bilde aber noch erforderlichen Zügen, die nicht überliefert, also zu ergänzen sind, aber unsere Phantasie fluktuiert. Was also der Schriftsteller unerwähnt läßt, hat der Porträteur auch fortgelassen — es entspricht dem durchscheinenden Pergament oder den unbehauenen Steinflächen —, so daß dadurch ein *unvollständiges*, aber *keineswegs notwendig falsches* Porträt entstand. Der frühmittelalterliche Beschauer *wußte* — um nur ein Beispiel zu gebrauchen — ganz gut, daß nicht alle Menschen schwarze Augen hatten, wie sie der Miniaturist malte, noch auch alle so überschlank waren, wie es das 12. Jahrhundert liebte. Darüber sah er als Lücken in der Porträtmäßigkeit bewußt oder unbewußt hinweg. Wir machen das heute noch genau so. Man stelle sich etwa einen Schiller in der Toga vor. Da weiß jeder, daß das eine verunglückte Idealisierung sein soll. Oder wir ergänzen bei Plastiken die Farbe, bei fast allen Porträtdarstellungen aber Feinheiten wie kleine Fältchen, das Geäder, Hautporen usw. Solche Porträts sind also bis zu einem gewissen Grade *unvollständig*, aber *nicht falsch*. Gerade die genialsten Zeichnungen, die in wenigen charakteristischen Linien das Wesen einer Person zu erschöpfen scheinen, sind bezüglich der Einzelheiten des Gesichts durchaus unvollständig. Wenn auch der Phantasie des Beschauers in noch so vielen Punkten völlige Freiheit gelassen ist, so wird sie doch in keinem irre geleitet, wenigstens nicht die des frühmittelalterlichen Zeitgenossen, der den Stil genau kennt. Wie wir in der Gegenwart wissen, daß Menschen mit grünen Nasen nicht existieren, wiewohl der Beleuchtungseffekt der impressionistischen Manier nicht selten solche Merkwürdigkeiten hervorruft, oder daß Sünden, wie die blaugrüne Hautfarbe eines seinerzeit bekannten Malers, in der Wirklichkeit kein Analogon findet, so wußte auch der frühmittelalterliche Beschauer, daß er etwa die Verschiedenheit der Formgebung des Mundes in den diversen Ateliers in Rechnung zu setzen hatte. Während er sich sagt, daß er nur überhaupt einen Mund sich vorstellen müsse, schwören wir, dieser Tatsache unkundig, auf genau *den* Mund, wie er dort steht. Merken wir später den Irrtum, dann wird die ganze Porträtkunst der Zeit in Bausch und Bogen verworfen, statt daß man sich die Mühe nähme, sorgfältig das Individuelle vom stilistisch Bedingten zu unterscheiden. Immerhin sei zugegeben, daß ein Unterschied besteht etwa zwischen den Lücken des unbedeckten Pergaments und dem typischen Menschen einer Malschule, aber gefälscht ist darin die individuelle Natur doch im wesentlichen nur für den des Stiles Unkundigen.

Anders stehen wir Schöpfungen gegenüber, bei denen nicht das unbedeckte Pergament, der unbehauene Stein oder die bekannte als Rechenpfennig zu wertende stilistische Formel uns begegnet, sondern wo eine Menschendarstellung *vollständig* zu sein scheint. Diese Stufe ist bereits in den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts in der deutschen Plastik erreicht und mit ihr wandelt sich auch unsere Stellung zur Wirklichkeitsforderung. Jetzt haben wir ein Recht,

Abb. 13. Meisterkopf am Freiburger Münster

Abb. 14. Meisterkopf am Freiburger Münster

jede zur Darstellung gebrachte Einzelheit auch für beobachtet und dem Modell ähnlich anzusprechen, Abweichungen aber als schwere Fehler, ja Fälschungen zu betrachten.

In dieser Lage ist der moderne Beschauer den Gestalten unserer Denkmäler gegenüber. Kleine Knirpse gibt es da gar nicht, lauter Adonisse in Wuchs und Haltung, mögen es im Leben auch recht wenig begeisternde Erscheinungen gewesen sein. So ist auch die Mode der hohen Stirnen, kleinen Ohren, langen schmalen Händen usw. zu beurteilen und als Fälschung der individuellen Erscheinung abzulehnen.

Solche relativ vollständige Menschendarstellungen, denen wir als Idealgestalten schon um die Jahrhundertwende begegnen, haben wir in vielen Meisterporträts des 13. Jahrhunderts zu erblicken. Leider ist hier wohl kaum je die Möglichkeit des Vergleiches mehrerer Porträts derselben Person gegeben, bei Kaiserbildern aber, wo diese existierte, ist die individuelle Durchbildung niemals so genau. Porträtsitzungen, falls sie auch bei Großplastiken vorkamen, sind jedenfalls in nur viel bescheidenerem Umfange als bei den erstgenannten gewährt worden. Deshalb sind wir gezwungen, die Meisterköpfe desselben Baues unter sich zu vergleichen.

Wir wählen als Beispiele zwei Köpfe vom Freiburger Münster, die wir als Abbildung 13 und 14 bringen.

Ein Vergleich beider ergibt, daß keine Gesichtspartie des einen Kopfes wie die entsprechende des anderen gebildet wurde, daß vielmehr Mund, Nase, Kinn, Stirne, Wangen, Hals, Haare, ja sogar Augen und wohl auch Ohren durchaus abweichen. Können wir auch daraus nicht den erreichten Ähnlichkeitsgrad exakt beweisen, so zwingt dies doch zur Feststellung, daß von stilistischer Manier, soweit sie individueller Bildung entgegensteht, von Kanon oder Schönheitsideal keine Rede mehr sein kann. Wir haben hier einen Realismus zu bewundern, der in den folgenden Jahrhunderten bis zur Gegenwart nicht übertroffen wurde.

Und doch wird jeder sofort einen Unterschied zwischen diesen Köpfen und denen der Gegenwart bemerken. Besonders wird dem aufmerksamen Beschauer auffallen, daß in Berücksichtigung des Lebensalters der Dargestellten die feinen Fältchen an Augen und Mund fehlen, daß auch die Falten auf der Stirn, besonders bei dem auf Erwin von Steinbach getauften Kopf (Abb. 14) etwa parallel verlaufen, also regelmäßiger als es in der Natur vorzukommen pflegt.

Während wir in dieser noch etwas schematischen Formgebung der Stirn einen letzten Nachhall der stilisierenden Tendenz, mit der jede Kunst beginnt, zu erblicken haben, ist die andere Tatsache anders zu erklären, nämlich durch bewußte *Vereinfachung.*

Die wesentlichen Linien des Gesichtes, sagen wir die konstruktiven Falten, sind gewissenhaft verzeichnet, die feinsten Fältchen aber fortgelassen, weil der hohe Aufstellungsort der Plastiken diese Vereinfachung gestattet. Allerdings fehlen sie auch bei Porträts, die aus der Nähe betrachtet werden konnten, weil die Erforschung der Epidermis nicht höchstes Ziel dieser Meister war. Trotzdem sind diese Porträts *vollständig*, d. h. sie enthalten alle *wesentlichen* Merkmale und regen wohl die Phantasie im einzelnen an, lenken sie aber nirgends in falsche Bahnen. Diese *Distanz* zwischen Beschauer und Gegenstand — denn auf nichts weiter ist im Auge des Bildhauers die Vereinfachung zurückzuführen —, deren Folge eine Vereinfachung der Ausdrucksmittel war, ruft eine *Steigerung der Wirkung* hervor. Ihr ist es zu danken, wenn sich die charakteristischen Züge dieser Köpfe unauslöschlich dem Gedächtnis einprägen. Damit haben wir den *ersten Höhepunkt der deutschen Porträtkunst* erreicht. Was die folgenden Jahrhunderte — wenigstens bei alten und durchfurchten Gesichtern — schufen, geht prinzipiell als porträtistische Leistung nicht über das hinaus, was um 1250 geschaffen wurde. Von hoher Warte aus ist es keineswegs als wesentlicher Fortschritt zu betrachten, wenn die Detailsnachbildung der Epidermis sozusagen mit der Lupe arbeitet. Was da im einzelnen gewonnen wird, geht — besonders bei Plastiken, von denen augenblicklich allein die Rede ist — leicht an der Kraft der Charakterisierung und Individualisierung wieder verloren. Aber nicht eine mosaikartige Zusammentragung möglichst vieler Einzelheiten kann als höchstes Ziel der Porträtkunst betrachtet werden, sondern die energische Herausarbeitung der Wesenheit einer Individualität. Daß das bereits der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts gelang, gibt ihr ihren hervorragenden Platz in der Entwickelungsgeschichte des Porträts der Menschheit.

Otto Schubert, *Geschichte des Barock in Spanien.* Mit 292 Abbildungen und 1 Doppeltafel. Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber) 1908. XXIV u. 424 SS. gr. 8⁰.

Der Inhalt dieses Buches hält mehr als sein Titel verspricht. Der Verfasser hat sich durchaus nicht damit begnügt, der Entwickelung des Stils, den wir in engerem Sinne unter »Barock« verstehen, auf spanischem Boden nachzugehen, er faßt vielmehr diesen Begriff in größtem Umfange von Werden und Vergehen. Weit ausholend verfolgt er die Wurzeln des Barock zurück bis in die Platereske, seinen Verlauf durch Rokoko und Zopf hinauf bis zum Klassizismus strengster Observanz. So erhalten wir von ihm nicht nur eine Geschichte des Barock, sondern eine Geschichte der spanischen Architektur im 16., 17. und 18. Jahrhundert, und auch wieder keine bloße Stilgeschichte, denn Schubert, der es unternommen hat, die Entwickelung der Baustile aus dem Wesen ihrer Zeit, ihren Anschauungen und Bedürfnissen heraus zu erklären, rollt en passant die ganze Kulturgeschichte Spaniens unter Habsburgern und Bourbonen vor uns auf. Eine schwere Aufgabe, aber da der Autor zu seiner Arbeit außer Kenntnissen von erstaunlichem Umfang und großer Liebe zur Sache auch viel nüchternes und praktisches Verständnis mitbringt, das sich gelegentlich in sehr einsichtigen Bemerkungen über Inquisition, Vertreibung der Moriskos u. a. äußert, so muß man gestehen, daß ihm diese Aufgabe in ganz hervorragender Weise gelungen ist. Tiefer eindringend als es z. B. Stirling tat, der seine Annalen der spanischen Künstler auch auf dem Hintergrund der spanischen Geschichte ausführte, gelingt es Schubert die Wandlungen des spanischen Baustils nicht nur oberflächlich mit den Zeitereignissen in Zusammenhang zu bringen, sondern sie vielmehr als innerlich untrennbar abhängig von den Veränderungen zu erweisen, denen das politische, kirchliche und kulturelle Leben Spaniens in jenen Epochen unterworfen war.

Die Ordnung des Denkmälervorrats vollzieht der Verfasser nach großen, glücklich gewählten Gesichtspunkten, die Bearbeitung unter fleißiger Verwendung der einschlägigen Fachlitteratur und wenn ihm auch in einzelnen Fällen größere Bestimmtheit zu wünschen wäre (Juan de Arfe z. B. ist nicht 1595 »oder« 1603, sondern 1603, Greco nicht 1614 »oder« 1625, sondern 1614 gestorben), in der Orthographie der Eigennamen geringere Willkür herrschen sollte (»Caño«, »Coellio«, »Portocarrara« u. a.), so darf man wohl sagen, daß die von ihm selbst gewählte Bezeichnung seines Werkes als einer bloßen Materialiensammlung ein Übermaß von Bescheidenheit verrät. Besonders gelungen erscheint uns das Kapitel über Herrera; wenn Schubert in der Lage ist, für die Baugeschichte zweier Orte wie Santiago und Valencia manches Neue und Wichtige beizubringen so verdankt er das dem glücklichen Umstande, daß D. Pablo Perez Costanti Ballesteros in Santiago und D. Manuel Gil Gay in Valencia ihm Archivalien zugängig machten, ein Vorteil, den nur der ganz zu würdigen versteht, welcher die Schwierigkeiten kennt, mit denen jeder zu kämpfen hat, der sich fern von Spanien mit spanischer Kunstgeschichte beschäftigt.

Der Illustration ist eine ganz besondere Sorgfalt zugewendet worden, allerdings würde man beim Vergleich der mit Zuhilfenahme der Photographie hergestellten Abbildungen und derjenigen, die nach eigenen Aufnahmen des Verfassers klischiert wurden, wünschen, daß die Anzahl der letzteren größer wäre, zumal bei Interieurs und in anderen Fällen, wo Raumschwierigkeiten den Photographen hinderten den geeignetsten Standpunkt für seine Kamera zu wählen. Im übrigen aber sieht man es auch der Mehrzahl der Netzklischees an, daß die ihnen zugrunde liegenden photographischen Aufnahmen nicht wahllos aus dem vorhandenen Bestand zusammengerafft sind, sondern eigens und in Stunden ausgeführt wurden, in denen besonders glückliche Beleuchtungsverhältnisse die Gliederung der Bauwerke deutlich erkennen ließen.

Die Verlagshandlung hat an ihrem Teil zwei große Verdienste um die Illustrationen, einmal hat sie ein Papier gewählt, das die Abbildungen gut herausbringt, ohne daß es doch jenen fatalen Glanz hätte, der das Auge des Lesers so angreift, zweitens, indem es ihr gelang, die Bilder fast ausnahmlos neben ihren Text zu stellen.

Der Verfasser, welcher uns in dem vorliegenden Werke den zweiten Band einer Geschichte der spanischen Architektur schenkte, wird uns den ersten hoffentlich nicht schuldig bleiben, bei seinem Aufenthalt in Spanien kann er doch an den romanischen und gotischen Bauten unmöglich ohne Teilnahme vorbeigegangen sein!? *M. v. Boehn.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

DIE MOOSSCHWAIGE BEI DACHAU

ORIGINALRADIERUNG VON SIEGFRIED LABOSCHIN-BRESLAU

HAFEN

ORIGINALRADIERUNG VON OTTO FISCHER

DIE AUFFORDERUNG ZUM TANZ

EINE WIEDERGEWONNENE GRUPPE DES ANTIKEN ROKOKO

VON WILHELM KLEIN IN PRAG

DER Satyr mit der Fußklapper« in der Tribuna der florentinischen Uffizien (Abb. 1) gehört zu dem eisernen Bestand unserer Lieblinge aus dem Reich der antiken Kunst. Das kündet schon deutlich der ihm eingeräumte Ehrenplatz wie seine Verbreitung in unzähligen kleinen Nachbildungen. Von fachwissenschaftlicher und künstlerischer Seite ist er stets gebührend besprochen worden und die ausgezeichnete Ausführung hat sogar gelegentlich den Gedanken wachgerufen, daß wir vielleicht in ihm das Original des großen Meisters, der ihn geschaffen, besitzen. Nicht einmal die umfassenden Ergänzungen von Kopf und Hals nebst beiden Armen haben diesmal die Freude des Betrachtens getrübt. So wenig auch die Schallbecken in den Händen zu jenen unter dem Fuße passen, das köstliche Motiv des eifrigen Takttretens schienen sie noch zu verstärken und der einheitliche Charakter schien so gut gewahrt, daß die Legende entstehen konnte, Michelangelo habe die Figur ergänzt. Eine stattliche Replikenreihe[1]) zeigt, daß dieser Schöpfung auch innerhalb der Antike große Bewunderung zuteil wurde, doch konnte keines der übrigen statuarischen Exemplare mehr geben, als der Florentiner Torso bereits enthielt. Nun hat vor zwanzig Jahren Imhoof-Blumer eine Münze von Kyzikos (Abb. 2), die unter Septimius Serverus geprägt war, bekannt gemacht[2]), auf der dieser Satyr zunächst noch unerkannt, mit einer jugendlichen sitzenden weiblichen Gestalt vereint ist, in der Alexander Conze eine in zahlreichen statuarischen Exemplaren erhaltene »Nymphe« nachwies[3]). Dann hat Wolters[4]) den Satyr des Münzbildes richtig bestimmt und zugleich die Frage aufgeworfen, »ob die Zusammenstellung, in welcher uns die Münze die beiden Figuren zeigt, etwa die ursprüngliche ist.« An dieser Frage ist die archäologische Literatur, die doch seither Gelegenheit hatte, sich mit beiden Gestalten noch näher zu beschäftigen, einfach vorbeigegangen. Einer eingehenden Behandlung habe ich sie in meiner Kunstgeschichte[5]) unterworfen und dort der jetzt vollzogenen Entscheidung durch das Experiment so weit vorgearbeitet, als ich damals vermochte. Es waren Gründe recht verschiedener Art, welche die sich nun als durchschlagend erweisende Zeugniskraft des Kyzikenischen Münzbildes nicht zu Worte kommen ließ. Die beiden Gestalten waren in ihren verschiedenen Exemplaren entweder kopflos oder mit modernen Köpfen versehen, und namentlich die bestbekannten der »Nymphe«, das Florentiner wie das in Brüssel, durch unglaublich abgeschmackte verballhornt. Und doch ließ sich der stilistische Beweis nur auf die echten Köpfe basieren, da alles übrige doch seiner Natur nach nicht vergleichbar ist. Ferner schien auch der Unterschied der Größe hier eine Zusammenstellung zu verwehren, denn auch im Florentiner Museum, wo Satyr und Mänade räumlich nicht gar weit von einander stehen, konnte man dies Hindernis spüren. Dann

Abb. 1. Der Satyr mit der Fußklapper in Florenz

1) Die bisher bekannten Exemplare: 1. Florenz. Amelung, Führer durch die Antiken, in Florenz Nr. 65; Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien III. Nr. 546 (vielfach abgebildet). — 2. Paris, Louvre. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Louvre Nr. 265, abgeb. Bouillon, Musée des antiques III; Statues Tf. 13.3; Clarac 150. 1 R. — 3. Paris, Louvre. Fröhner Nr. 266. Bouillon III Tf., 13,5, Clarac 150. 3 R. — 4. Rom, Museo Torlonia Nr. 21. Matz-Duhn, Ant. Bildw. in Rom I. Nr. 416, abgeb. Clarac 401. 1 R. — 5. England, Marbury Hall. Michaelis, ancient. marbl. in Great-Britain S. 510, Nr. 22. — 6. England, Richmond. Michaelis a. a. O. S. 632, Nr. 42, abgeb. Hellenic Studies 1908, Tf. VI, 9. — 7. Dresden, Albertinum. — 8. Über ein in Rußland befindliches in Rom am Viminal gefundenes Exemplar Matz-Duhn a. a. O.

2) Arch. Jahrbuch III (1888) Tf. 9, Nr. 29. S. 296 f.

3) Die letzte Replikenliste von Furtwänglers Sammlung Somzée zählt sechs Exemplare auf: 1. Brüssel, Musées de Cinquantenaire, Ser. II, Nr. 10, einst in der Sammlung Somzée, abgeb. Furtwängler a. a. O. Tf. 21. — 2. Florenz. Amelung Nr. 84. Dütschke III, Nr. 153, abgeb. Gori, Mus. Flor. III, Tf. 33. Clarac 609.3 R. — 3. Rom. Mus. Torlonia Nr. 162. — 4. Piräus über einer Tür eingemauert nach Furtwängler a. a. O. — 5. Neapel, abgeb. Museo Borbonico X, Tf. 47, Clarac 323. 2 R. — 6. Rom, Vatikan. Visconti, Museo Pio Clementino I. 49. Clarac 412. 3 R. mit einem sie angreifenden Pan vereinigt. — Hierzu kommt noch: 7. Fragment im Museum von Tunis. Gaukler, Mus. Alaoui Tf. XII. 16; Reinach, Rép. III, Nr. 96.

4) Arch. Jahrb. VIII (1893) S. 175

5) Bd. III, S. 235 ff.

mußte aber auch die falsche Exegese der »Nymphe« mitwirken. Zwei unserer Exemplare zeigen ihre Verwertung als Brunnenfigur (Nr. 5 und 6), indem man unter ihre aufgestützte linke Hand eine Urne schob, aus der das Wasser floß. Damit hat man das reizvolle Motiv, daß sie sich mit der Rechten die Sandale am linken Fuß zurechtnestelt, während neben dem linken die zweite liegt, so gedeutet, als ob sie sich vorbereite, ins Bad zu steigen. Das ist aber klärlich eine Umdeutung, die für die originale Schöpfung keine Beweiskraft hat. Was ist nicht alles zur Brunnenfigur geworden, als der Verbrauch an solchen große Dimensionen annahm. Es ist recht sonderbar, daß man die Lösung des exegetischen Rätsels, die das Kyzikenische Münzbild gab, nicht erkannt hat. Das eifrige Takttreten des Satyrs erklärt ihr Tun überraschend einfach. Sie legt die Sandalen an zur Vervollständigung ihrer Balltoilette und wenn sie, um das bequem tun zu können, auf dem Felsen Platz genommen hat, und damit dem Künstler Gelegenheit gab, eine wundervolle Linienführung zu entwickeln, so wird sie doch im nächsten Moment aufspringen und sich zierlich nach dem Takte drehen. Den so arg verunstalteten plastischen Exemplaren war solches freilich nicht leicht zuzutrauen, aber auf dem Münzbild wirft sie ihren Kopf keck in den Nacken, und das mochte einen Fingerzeig für die Suche nach dem echten geben. Die führte rasch zum Ziel. Das widerliche Pasticcio des vatikanischen Museums (6) hat seine Mission, den echten Kopf zu retten, erfüllt. Der bocksbeinige Unhold, der ihr dort seinen Arm um den Nacken legt, hat dadurch das Abbrechen desselben verhindert und jeder Zweifel, daß es der rechte ist, schließt noch das in Tunis befindliche Fragment (7) aus, das den gleichen Kopf noch auf der erhaltenen Büste zeigt, während der weggestreckte rechte, bis zur Handwurzel erhaltene Arm in seiner Richtung und Haltung die Zugehörigkeit zu diesem Typus erweist. Der so gefundene Kopf war aber ein längst bekanntes und sehr geschätztes Inventarstück unserer Museen. Sein keckes Lachen ließ ihn für eine Mänade oder einen Hermaphroditen passend erscheinen, er ist zahlreich verbreitet, wir erwähnen die nächstbekannten zwei Berliner Exemplare und das vorzügliche des Dresdener Albertinums, dessen Abguß wir für die Wiederherstellung der Gruppe verwendet haben[1]). So weit waren wir bei der früheren Besprechung des Problems bereits gelangt. Zur Ausführung des Experiments bedurfte es aber noch vor allem, den echten Kopf des Takttreters zu finden. Von allen erhaltenen Satyrköpfen schien der der Pariser Büste von Vienne (Abb. 4) den nächsten Anspruch zu haben. Bei der ersten Veröffentlichung dieses im Jahre 1820 gefundenen Oberteils einer Statue hatte J. B. de Saint-Victor bemerkt[2]): Le mouvement de l'épaule semble indiquer que cette statue etait un joueur de cymbales, sujet souvent repété dans les monuments antiques, mit einem Hinweis auf die auf Tafel XIII gegebene Abbildung der beiden Pariser Exemplare unseres Takttreters. Nun, da der Kopf der Mänade gefunden war, ließ sich diese Vermutung nachprüfen, und als nun der Abguß der Büste dem des Dresdener Mänadenkopfes gegenübergestellt wurde, da bot das gegenseitige Anlachen der beiden jugendlichen Gesichter ein gar lustiges Schauspiel, das dem Betrachter die Vorstellung suggerierte, als ob sie sich eben gefunden hätten. Der auffälligen Übereinstimmung der technischen Behandlung, die in dem gleichen Löckchen vor dem Ohr ihr Siegel hat, ist näher nachzugehen kaum nötig. Die Beobachtung Saint Viktors erwies sich als völlig zutreffend, was an dem Oberteil der Satyrstatue von Vienne erhalten ist, findet sich in der betreffenden Partie des florentinischen »Takttreters« genau wieder. Aber es kamen noch weitere Beweise hinzu, die jeden Zweifel unmöglich machen. Zunächst hat Dr. Alois Grünwald, zurzeit Assi-

Abb. 2. Münze von Kyzikos

Abb. 3. Mänade in Brüssel

1) Berlin, Ant. Skulpt. Nr. 195, dem Hermaphroditen, der mit einem Satyr gruppiert ist, aufgesetzt, und Nr. 571. Das Dresdener Exemplar befand sich früher auf der Statue einer »Bacchante« Nr. 750, Augusteum, Tf. 80. Photographie Krone. Ein viertes Exemplar in Petworth. Michaelis, Anc. Marbl. S. 611, Nr. 32, ein fünftes ist jetzt in Ny-Carlsberg Glyptothek Tafelwerk X, Nr. 126 veröffentlicht. Ein sechstes im Museum von Boston »Hermaphrodite-Statuette«. Photographie, Baldwin Coohidge, 9945, hat noch am Schopf die Hand einer weggebrochenen Figur erhalten, ist demnach der Rest eines ähnlichen Pasticcio wie das vatikanische Exemplar (Nr. 6).

2) Bouillon, Musée des ant. III zu Tf. 1.4 des Supplementes; Fröhner Nr. 276; Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse Nr. 1498.

stent an der Archäologischen Lehrkanzel in Prag, gelegentlich eines Aufenthaltes in Italien die Beobachtung gemacht, daß die beiden Kolossalköpfe eines Satyrs und einer Mänade im Museum von Venedig[1]) denen unserer Gruppe entsprechen (Abb. 5 u. 6). Daß sie als Gegenstücke gearbeitet sind, hat bereits Valentinelli bemerkt und Dütschke verzeichnet. Sie stammen beide aus der Sammlung des venezianischen Gesandten in Rom, Girolamo Julian, und sind 1795 von da aus in das Archäologische Museum von Venedig gekommen. Ihre Größe stimmt genau überein. Es konnte festgestellt werden, daß ihre Haltung der der Köpfe unserer Gruppe entspricht. Die Arbeit ist vorzüglich. Der Satyr erscheint durch die plastische Angabe der starken Augenbrauen schärfer individualisiert, auch an ihrem Kopfe ist manches verdeutlicht worden, wie es der große Maßstab verlangte. Sind gerade diese Kopien ein besonders deutliches Zeichen der hohen Schätzung, so zeigen sie doch auch einen gründlich veränderten Geschmack, der stärkere Reizungen verlangt. Die Vereinigung unseres Köpfepaares in einer der zahlreichen bacchischen Doppelbüsten wäre vorauszusehen. Sie trifft auch in dem kleinen Neapler Bronzedoppelkopf[2]) zu, an dem aber die Angleichung auch der Frisur und der Tierohren unsere Mänade verunstalten. Ganz unerwartet kam jedoch die Erkenntnis der bisher unbeachteten Tatsache, daß eine der Repliken unseres Takttreters und zwar die Pariser (2) noch ihren alten Kopf, allerdings falsch aufgesetzt trägt — ein arg zerstoßenes und verwaschenes, aber doch

Abb. 4. Satyrbüste aus Vienne im Louvre

1) Dütschke V, Nr. 314 und 363; abgeb. Valentinelli, Marmi scolpiti del Mus. arch. della Marciana in Venezia, Tf. 54, Nr. 250 u. 299.

2) Aus Pompeji, Museo Borb. X, Tf. 13; Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II, Tf. 45, Nr. 561; Overbeck-Mau, Pompeji, S. 557, Fig. 292.

Abb. 5. Mänadenkopf in Venedig

Abb. 6. Satyrkopf in Venedig

dem des Oberteils von Vienne völlig entsprechendes Exemplar, das freilich erst dann erkannt werden konnte, als das, was es zu lehren hatte, nicht mehr neu war. So konnte nun die praktische Arbeit der Restaurierung begonnen werden. Dem Abguß des Florentiner Takttreters wurde das Brüsseler Exemplar der Mänade (Abb. 3) auf dieselbe Basis nahe gerückt, für jenen der Abguß der Büste von Vienne, für diese der des Dresdener Exemplares (Abb. 8) bereitgestellt und zur besseren Orientierung über die Wendung des Halses noch ein zweites, im übrigen durch Überarbeitung unbrauchbar gewordenes Berliner Exemplar beigezogen. Die plastische Ausführung übertrug ich dem noch jungen, aber durch hervorragende künstlerische Leistungen bereits bekannt gewordenen und mir befreundeten Bildhauer Adolf Mayerl aus Eger, ihm ist ihre glänzende Lösung zu verdanken. Mit der Aufsetzung des rechten Kopfes in richtiger Wendung wuchs die Mänade plötzlich zur passenden Größe und zu jenem Verhältnis zu ihrem Partner, wie es das Münzbild von Kyzikos zeigte. Während seiner Herstellung galt es nun zu der Frage Stellung zu nehmen, was ihm statt der unsinnigen Zinellen in die Hände zu geben sei. Das Münzbild von Kyzikos, dessen Autorität immer stärker hervortrat, gibt deutlich an — Nichts, und doch hat die Bewegung der Arme dort etwas besonders Charakteristisches zu bedeuten, sie erscheint drastisch lebendig gegenüber der Ergänzung Pseudo-Michelangelos. Aber ein bloßes Herumfuchteln befriedigt doch nicht. Da wurde ich aus fast unbewußtem, wer weiß wie oftmaligem Probieren — vielleicht durch die Einwirkung des in der Nähe postierten Abgusses des auf seinen Schlauch hingesunkenen Satyrs aus Herkulanum — durch ein kräftiges Schnippen meiner hochgehobenen Hand aufgeweckt, das wie ein »Heureka« klang. Ein Blick auf das Münzbild zeigte nun auch ohne Lupe dort dieselbe Aktion und nun bedurfte es kaum der Abbildungen der verschiedenen Schnippchen schlagenden ähnlichen Gesellen [1]), die ich dem von der gefundenen Lösung überzeugten Künstler vorlegte; er ging sofort ans Werk, das er mit genialer Sicherheit, fast ohne Probieren und Pröbeln, durchgeführt hat. Das ist die Geschichte der Wiederentstehung eines antiken Kunstwerkes, das zu den herrlichsten unseres Gesamtbesitzes gehört und jedenfalls dessen allerfröhlichstes ist [2]). Was das Münzbild ahnen ließ, ist nun zur Wirklichkeit geworden, hinter der alle Erwartungen weit zurückblieben. Die beiden Gestalten sind aufs feinste gegeneinander abgestimmt. In vollen Akkorden tönt ihr lustiger Übermut; alle Bewegungen der einen Gestalt sind durch die der anderen bestimmt, alle Linien schließen sie wie in kontrapunktischer Verschlingung zur Einheit zusammen, die ihre Schönheiten vervielfacht, und ihr Kontakt erzeugt den belebenden Reiz des Momentanen, der an den Einzelgestalten unentdeckt blieb (Abb. 9 u. 10). Was immer eine frühere Literatur über die Einzelgestalten zu sagen wußte, ist nun veraltet. Der vielbewunderte »Takttreter« hat nun nichts mehr von der derben, an die Niederländer gemahnenden unfreiwilligen Komik, die von ihm ausstrahlte; er ist zu einem gar ritterlich gesinnten Galan von etwas freien Manieren und übermütiger Laune, die

Abb. 7. Das Pariser Exemplar (2) des Satyrs mit der Fußklapper.

1) Das gleiche Motiv zeigen bis jetzt: 1. Der Satyr auf dem Schlauch. Bronze aus Herkulanum. Neapel, Guida, illustrata. Nr. 858; Fr.-Wolters, Nr. 1499; vgl. Furtwängler, Glyptothek u. Nr. 224. — 2. Die Bronze-Statuette eines tanzenden Satyrs in Athen. Ephimeris arch. 1885, Tf. 6. — 3. Die mit dieser engverwandte Bronzestatuette aus Pompeji (Casa del Fauno). Neapel, Guida, ill. Nr. 814; Overbeck-Mau, Pompeji, S. 550, Fig. 287. — 4. Bronzestatuette eines jungen Satyrs, der mit dem Thyrsos in der Rechten lustig einher springt. Aus Herkulanum. Neapel, Guida, ill. Nr. 903; Comparetti e de Petra, La villa Ercolanese, Tf. 16.6; Fr.-Wolters Nr. 1765. — 5. Der jugendliche Kentaur der kapitolinischen Gruppe. Helbig, Führer durch d. Samml. klass. Altert. in Rom I, Nr. 525/6. — Völlig ebenbürtig in dem Ausdruck momentaner Lebendigkeit ist in dieser Reihe neben Nr. 1 noch die in dieselbe neueingeführte Statuette Nr. 4, deren künstlerische Bedeutung bisher kaum gewürdigt ward.

2) Während der Drucklegung erhalte ich von Dr. Ludwig Pollak in Rom die Photographie eines achten im Neapler Kunsthandel aufgetauchten Exemplares unserer Mänade, dessen gebrochener aber zugehöriger Kopf der gleiche ist, wie jener, den wir dem Brüsseler Exemplar hier aufgesetzt haben.

ansteckend wirkt, geworden. Das neckische Geschöpf, dem er seine Huldigung darbringt, wird man jetzt wohl nicht mehr mit einer Monumentalgestalt vergleichen wollen. Trotz aller Tanagräerinnen hat uns die Antike keine so reizvolle Verkörperung frischer weiblicher Jugendschöne geboten. Ist sie bisher an Ruhm weit hinter ihrem Genossen zurückgeblieben, so haben wir jetzt schon alle Anzeichen, daß es ihr ferner an begeisterten Bewunderern kaum fehlen wird. Das ganze Raffinement, das auch in der technischen Durchführung liegt, läßt sich erst jetzt völlig würdigen. Schon die Behandlung der Draperie, wie sie in dem dem Originale am nächsten stehenden Brüsseler Exemplar erscheint[1]), kündet den großen Meister. Er hat sich ein neues Problem gestellt. Das nur durch leichtes Einklemmen eines Zipfels festgehaltene, über den Unterleib umgeworfene Gewand ist durch das momentane Überschlagen des rechten Beines verschoben worden. Das reizvolle Faltenspiel, das dadurch entsteht und das man recht unzutreffend mit dem des abgelegten Gewandes des praxitelischen Hermes verglichen hat, wird durch die Bewegung, die es hervorrief, ein förmlich belebtes, dessen Gestaltung als zufällige und vorübergehende mit besonderem Raffinement zum Ausdruck gebracht wird. Es dient nicht mehr bloß als Reflektor, der die Schönheit des Nackten hebt, es spielt an dieser sitzenden Figur auch einfach mit, wie es an sonst bewegten Draperiefiguren rechtens ist, und erhöht dadurch den Eindruck der Beweglichkeit, die die ganze Gestalt durchzieht und ihr einen Achsenreichtum verleiht, von dem der frühere Zustand keine Ahnung gab. Die Behandlung dieses beweglichen Körpers ist von entzückender Frische und Zartheit, die wir uns freilich im Originalwerk noch verfeinert denken müssen, aber gerade dieser knospenden Schönheit steht die Schelmerei so gut, wie das kecke Stumpfnäschen. Sie ist die Hauptperson des kleinen Lustspiels, die anziehendere beider Gestalten dieser herrlichen Schöpfung und hat auch im Altertum stärker gewirkt als ihr Kamerad, der die moderne Verballhornung besser ertrug. Auch er hat sich durch die Wiedererlangung seines rechten Kopfes verjüngt und verfeinert, aber besonders förderlich war es doch, daß durch die Erkenntnis des Motives als Schnippchenschläger ein belebender momentaner Zug in ihn hineingekommen ist, der nun auch in seinem Antlitz aufblitzt, während er früher in seiner Vereinsamung gerade durch seine Beharrlichkeit, mit der er die Zinellen aufeinanderschlug, anzog. Aber just das geistreiche Erfassen des Augenblicks, in dem sich die ganze Schönheit der Situation offenbart und uns ein allbekanntes Zitat auf die Lippen drängt, ist der Hauptreiz dieses Meisterwerkes, in dem alle anderen zusammenklingen. — Die Wiedergewinnung dieses großen Kunstwerkes der Diadochenzeit muß für die wissenschaftliche Erkenntnis derselben von weittragender Bedeutung sein, die ganz unmöglich im ersten Augenblick zu erschöpfen sein kann. Nur dem, was sich zunächst und wie von selbst aufdrängt, kann hier eine kurze Behandlung zuteil werden, und zu diesem Zweck müssen wir nur die Wirkungen jeder der beiden Gestalten besonders verfolgen. Die unserem »Takttreter« stilistisch nächstverwandte Gestalt befindet sich in der kleinen Reihe der Schnippchenschläger. Es ist der jugendliche Kentaur, der mit dem jetzt verschwundenen Eros auf dem Rücken lustig lachend einherspringt. Die Ähnlichkeit in den Zügen ist so groß nicht um auf den gleichen Meister hinzuweisen, aber immerhin groß genug, um einen Zusammenhang erkennen zu lassen. Der Kentaur hat nicht mehr die Feinheit des Satyrs Takttreter, sondern neigt sich mehr

Abb. 8. Statue in Dresden mit dem aufgesetzten Kopf der Mänade unserer Gruppe

1) Daß es das beste der erhaltenen Exemplare ist, hat Furtwängler richtig gesehen. Die Behandlung der Draperie ist schon am Neapler (5) nicht mehr von gleicher schlichter Einheitlichkeit. Die Florentiner (2) weicht noch durch die Besäumung des Gewandes mit Fransen ab, die sich noch reichlicher in den beiden römischen Exemplaren (3 u. 6) finden. Das gleiche Verhältnis wiederholt sich auch in den Repliken der »schlafenden Ariadne«, wo das dem Original am nächsten stehende Exemplar des Palazzo Pitti (Brunn-Bruckmann, Denkm. griech. u. röm. Skulptur, Tf. 168) eine Draperie ohne Fransen zeigt, die in den effektvollen Variationen des Madrider, vor allem aber des vatikanischen Exemplares Fransenbesatz hinzufügen.

Abb. 9. Rekonstruktion einer antiken Gruppe im archäologischen Institut der deutschen Universität in Prag

Abb. 10. Rekonstruktion einer antiken Gruppe im archäologischen Institut der deutschen Universität in Prag

gegen den bäurischen Typus hin, der bald überhand nimmt. Er dürfte kaum mehr als eine Generation jünger anzusetzen sein. Aber dieser junge Kentaur steht ja auch nicht allein, sondern ist mit seinem alten Vater verbunden, der an dem gleichen kleinen Gott weit schwerer zu tragen hat. Dieser hat ihm die Hände auf dem Rücken zusammengebunden und treibt ihn mit seiner Peitsche an. Sein schmerzhaft zurückgewendetes Haupt hat oft an den Laokoon erinnert. Auch eine geistige Verwandtschaft mit unserer Gruppe ist kaum zu verkennen. Das gleiche Thema Liebesneckerei ist nur in recht verschiedener Manier behandelt. Unser Pärchen führt es in schlichter aber dramatisch wirksamer lustiger Weise vor, dort ist das Walten des Liebesgottes in epigrammatischer Antithese an jung und alt als freudvoll und leidvoll durchgeführt. Das literarische Element tritt hier stärker hervor, es ist sehr viel Geist in diesem Paare, aber gerade der Gegensatz betont die Einzelgestalten schärfer, — es wäre ja auch weit schwieriger gewesen, trotz der Kentaurin des Zeuxis, für diesen Jüngling eine so passende Weiblichkeit zu finden, — und schwächt damit die Wirkung des Ganzen. Als solches steht unsere Gruppe geschlossen da, sie wirkt unmittelbarer und kräftiger. Die Kentaurengruppe wird durch den Kopf des alten Kentauren chronologisch annähernd bestimmbar. Wenn seine Ähnlichkeit mit dem des Laokoon oft und wohl zu stark betont war, so verlangt doch auch der Vergleich mit den Gigantenköpfen des Pergamon-Altares in Rechnung gezogen zu werden, und da er diesen erheblich näher zu sein scheint als jenem, so wird der ungefähre Ansatz dieser Gruppe an die Wende des zweiten zum ersten Jahrhundert nicht unwahrscheinlich sein, wonach denn die unsere, welche der voraufliegenden Generation zuzuteilen sein wird, anzusetzen ist. — Die Mänade unserer Gruppe hat, wie schon ihr Replikenverzeichnis zeigt, mancherlei Wandlungen durchgemacht. Aber weder ihre Umbildung zur Quellnymphe, noch jene Gruppierungen, die wie das vatikanische Pasticcio und der Bostoner Kopf sie in erotische Handgreiflichkeiten verwickelt zeigen, erfordern als Kunstwerke eine besondere Beachtung, wir haben sie hier nur als Zeugen ihres Ruhmes in der Spätzeit der Antike zu verzeichnen. Aber ihr Kopftypus kehrt, allerdings in etwas derberer Auffassung, in dem lachenden Hermaphroditen wieder, der sich der Vergewaltigung durch einen Satyr erwehrt, indem er ihn durch einen kräftigen Stoß ins Gesicht in labile Gleichgewichtslage bringt, in der er sich nur durch die Verklammerung mit dem Wegstrebenden erhalten kann[1]). Der grandiose Aufbau und der köstliche Humor, der sie durchzieht, läßt diese Gruppe dem allergrößten anreihen, was wir von antiker Plastik besitzen, mag auch ihr Thema im eigentlichsten Wortsinn ein schlüpfriges sein. Nun ist freilich das Prestissimo, in dem sich da der Vorgang abspielt, recht verschieden von dem Menuetttempo unserer Gruppe und auch die Tonart ist eine andere, aber eines ist doch beiden gemeinsam: das Momentane, das der jüngere Meister nicht bloß mit belebender, sondern geradezu mit Explosivkraft wirken ließ. Eine spätere und trotz ihrer zahlreichen Repliken künstlerisch minderwertige Variation des gleichen Themas[2]) hat eine noch stärkere Anleihe bei der Mänade unserer Gruppe gemacht, indem sie die ganze Gestalt zur Umformung in ihren Hermaphroditen benutzt und vielleicht sogar deren Kopf beibehalten hat. Unsere Mänade hat aber noch einen großen Meister zu einer Schöpfung inspiriert, die im Altertume, ihrer Repliken nach zu urteilen, hoch geschätzt war, die richtige Wertung in unseren Tagen aber nicht gefunden hat. Es ist die Gruppe eines Satyrs, dem ein kleiner Pan den Dorn, den er sich in den linken Fuß getreten hat, herauszieht. Der Satyr hat zu diesem Behuf auf einem Felsen Platz genommen, an dem er sich in seinem Schmerze festklammert, er legt das kranke Bein über das gesunde und wirft den Kopf in den Nacken; die formale Übereinstimmung ist unverkennbar, doch verzerrt sich sein Antlitz zu einer Schmerzensgrimasse, die ihre komische Wirkung nicht verfehlt. Obschon alle Exemplare in kleinem Maßstabe ausgeführt sind, läßt sich der grandiose Charakter dieser Gruppe kaum verkennen. Ihr Satyr, auf dessen Kopf sich das Interesse des Beschauers konzentriert, zeigt eine nahe Verwandtschaft zu der herrlichsten aller Satyrgestalten, die wir aus dem Altertum besitzen, zum rondaninischen Satyr in München, und es scheint, als ob das Werk, soweit wir Kopie und Original miteinander vergleichen dürfen, jenem absoluten Meisterwerke ebenbürtig wäre. — So hat denn schon diese vorläufige Untersuchung das überraschende Resultat ergeben, daß von unserer Gruppe direkte Fäden zu einer ganzen Reihe bedeutender Gruppenbildungen des antiken Rokoko hinführen, an deren Spitze sie nicht allein der Zeit nach steht. Den Geist desselben offenbart am allerdeutlichsten als wesensverwandt jenem der modernen Kunst. — Das Münzbild von Kyzikos, das sie uns vergegenwärtigte, legt die Vermutung nahe, das Originalwerk habe einst dort gestanden und sei als Zeichen des Stolzes der Kyzikener auf dieses große Kunstwerk geprägt worden. Daß Kyzikos Kunstschätze besaß und sie zu würdigen wußte, wissen wir aus jenen Notizen, die wir über die dortige Gemäldegalerie noch besitzen[3]). Nun war aber Kyzikos gerade in der Zeit, da unsere Gruppe entstand, in enger Beziehung mit dem Kunstzentrum des Diadochenhofes von Pergamon. Apollonis, die hochberühmte Mutter der pergamener Könige Eumenes und Attalos II., war eine Kyzikerin und dort haben ihre dankbaren Söhne zu ihrem Gedächtnis jenen Tempel gestiftet, dessen reicher Schmuck mit »hellenistischen Reliefs« die mythischen Bilder der Kindesliebe und Geschwistertreue enthielten, deren Beschreibung uns die Carmina Cyzicena der Anthologie noch schildern[4]).

1) Herrmann in Roschers myth. Lexikon I, S. 2337 f.; Klein, Griech. Kunstgesch. III, S. 172 ff.

2) Herrmann a. a. O., S. 2339.

3) Cicero in Verrem IV, 60, 135; Overbeck, Schriftquellen Nr. 2123 und Plinius, Nat.-Hist. 35, 26.

4) Über die »Stylopinakia« des kyzikenischen Tempels der Apollonis zuletzt Klein, a. a. O. III, S. 137 ff.

EIN LEBENSGROSSER SCHMERZENSMANN VON CRANACH IN DER KUNSTHALLE ZU BREMEN

VON E. WALDMANN

SEIT einigen Jahren befindet sich im Besitz der Bremischen Kunsthalle ein Gemälde aus der Werkstatt von Lukas Cranach, das der Beachtung der Forscher wert ist, eine Darstellung des stehenden Schmerzensmannes mit den Marterwerkzeugen, umgeben von einem Wolkenkranz von Cherubim und Engeln. (Siehe die Abbildung.) Das auf deutsches Nußbaumholz gemalte Bild mißt 170 : 111,5 cm und ist, bis auf eine geschickte Auffrischung des Grundes, gut erhalten. Im Jahre 1902 wurde es von der Bremer Domgemeinde der Kunsthalle als Leihgabe überwiesen, nachdem es lange Zeit in der Sakristei des Domes aufbewahrt worden war. Die einzige uns bekannt gewordene literarische Erwähnung findet sich in dem 1861 erschienenen Werk von H. A. Müller »Der Dom zu Bremen«. Der Verfasser sagt: »... wohl mit Recht dem älteren Lukas Cranach zugeschrieben, dessen Monogramm sich auf dem Bilde befindet«.

Eine eingehende Beschreibung des Gemäldes ist durch die Beigabe der Abbildung überflüssig gemacht, nur bedarf es einiger Erläuterungen hinsichtlich der Farben. Die Harmonie baut sich im wesentlichen auf dem Dreiklang von Blau, Grün und Gelb auf. Über dem sehr dunklen Grün der stilisierten Eichenhecke, vor der Christus steht, erscheint die Hintergrundfläche als tiefschattiges Kobaltblau, eingerahmt von dem weißblauen Wolkenkranz. Der Körper des Schmerzensmannes hat ein warmes, zartes Gelbrosa, das über dem neutralen auf Gelbgrau gestimmten Ton des steinigen Erdbodens sehr farbig wirkt. Akzente erhält dieses Farbenspiel vor allem durch das tiefe Rot des Blutstroms aus den Wunden Christi, sowie durch die bunten Engelflügel, in denen Zitrongelb und Zinnoberrot vorwiegen. Die Schatten des Lendentuchs sind graublau, die Geißeln in der Hand Christi perlgrau.

Auf den ersten Blick leuchtet ein, daß unser Bild in jene Gruppe von Ecce-Homo-Darstellungen aus der Cranachschen Werkstatt gehört, deren Hauptrepräsentant der 1534 datierte Altar Georgs des Bärtigen im Dom zu Meißen ist, wo im Mittelbild der Schmerzensmann zwischen Johannes und Maria erscheint; eine Darstellung des sitzenden Heilandes mit Rute und Geißel, von fliegenden Kinderengeln angebetet, ebenfalls aus der Mitte der dreißiger Jahre, besitzt die Dresdener Galerie (Kat. Nr. 1913A). Das Bremer Bild wird durch die Form seines Monogrammes in die Zeit nach der Mitte des Jahres 1537 gewiesen. Was ihm eine besondere Stellung innerhalb dieser Gruppe verleiht, ist die Tatsache, daß es die einzige Darstellung ist, wo Christus stehend in ganzer lebensgroßer Figur auftritt.

Ob und inwieweit wir es bei diesem Gemälde nun mit einer eigenhändigen Arbeit Lukas Cranachs d. Ä. zu tun haben, läßt sich, wie bei so vielen späten Erzeugnissen seiner Werkstatt, nicht mit gültiger Sicherheit beweisen. Aber die Qualität des Bildes steht sehr hoch, besonders die Figur Christi ist von großer Vollendung im Ausdruck und im Malerischen. Gewisse Härten in den Konturen sind abzurechnen, denn die Feinheit der Übergänge in den Hintergrund hat Schaden gelitten bei der Übermalung der blauen Fläche, die ursprünglich einen etwas lichteren Ton hatte und nicht so schwarz wirkte wie jetzt. Aber die Malerei des Fleisches in seinem warmen und bei aller Zartheit lebendigen Gelbrosa, mit den transparenten Schatten und der Sicherheit und Leichtigkeit der Modellierung ist so meisterhaft, daß sie nicht wohl von irgend einem Gesellen stammen kann. Ein Vergleich mit dem Christus der Dresdener Galerie (Nr. 1913A), der nach Flechsigs Urteil (Cranachstudien S. 282) vom älteren Cranach herrührt, sowie mit dem Mittelbild des Altars Georgs des Bärtigen fällt nicht zu Ungunsten des Bremer Bildes aus, soweit die Hauptfigur in Frage kommt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Meister Lukas selber diesen stehenden Schmerzensmann gemalt hat. Ob aber auch die *Zeichnung* in allen Teilen von seiner Hand stammt, ist zweifelhaft. Sie ist nämlich geringer als die Malerei. Eine gewisse Unsicherheit in der Beherrschung der Form und den Verkürzungen macht sich geltend, besonders im Aufbau der Beine und in der Zeichnung des linken Fußes; die Verbindung zwischen Mittelfuß und Ferse ist formal unklar, die Ecke stört, die Ferse wirkt nicht rund genug, und der in Aufsicht gegebene Fuß verkürzt sich zu langsam. Diese Schwäche findet sich nun gelegentlich bei Werken des *Hans* Cranach wieder, am deutlichsten bei dem Apollo auf dem Bilde von Apollo und Diana in Berlin vom Jahre 1530. Vater Lukas pflegte besser zu zeichnen, und man muß wegen der Übereinstimmung mit diesem Fehler annehmen, daß die Zeichnung des Bremer Gemäldes von der Hand Hansens herstammt. — Da wir nun aber keineswegs in der Lage sind zu behaupten, daß Hans viel schlechter gemalt habe als sein Vater, so läge zunächst die Vermutung nahe, daß er nicht nur der Zeichner, sondern auch der Maler des Bremer Bildes ist. Hiergegen spricht aber das Monogramm[1]). Es hat die Form, die nach Hansens 1537 in Bologna erfolgtem Tode in der Cranachwerkstatt üblich wird, und deren Aufkommen wohl sicher damit zusammenhängt, daß Hans, der bisher »die Seele des Geschäfts war«, nun nicht mehr signieren konnte. Wahrscheinlich mußte der Vater wieder an seine Stelle treten. Der Christus des Bremer Bildes ist also wohl eine gemeinsame Arbeit von Sohn und Vater. Wann der Meister die Tafel vollendet hat, entzieht sich unserer Kenntnis, aber allzuweit möchte man diesen Zeitpunkt nicht vom Jahre 1537 abrücken. Daß auch die Engel

1) Es stimmt überein mit dem letzten auf Flechsigs Tafel (Cranachstudien, Monogrammtafel neben dem Titelblatt) abgebildeten, nur gegenseitig. Ein Faksimile im Bremer Gemäldekatalog von 1907, Tafel II, Nr. 256.

in den Wolken eigenhändige Arbeit von Lukas d. Ä. sind, muß wegen ihrer malerischen Übereinstimmung mit der Hauptfigur angenommen werden. Was schwach an ihnen erscheint, ist wieder die Zeichnung, besonders läßt der kleine Cherubimkopf unter dem sitzenden Engel auf der rechten Bildseite (es ist der fünfte Kopf von unten) in der Verkürzung zu wünschen übrig. Der anbetende Engel links ist eine genaue Wiederholung nach einem Engel des Dresdener Ecce-Homo-Bildes, auf dem die Kinderkörper durchweg vortrefflich gezeichnet sind und das als vollkommen eigenhändige Arbeit des Meisters gilt.

Der Altar Georgs des Bärtigen ist 1534 datiert, und dies Datum wird auch, wenn Schuchardts Bemerkung betreffs der Verfälschung oder Übermalung der Bezeichnung zutrifft, annähernd die richtige Entstehungszeit geben; denn in jenem Jahre war die Gemahlin Herzog Georgs, Barbara, gestorben und ihr zum Gedächtnis ließ er die Grabkapelle bauen, für deren Altar das Gemälde bestimmt wurde[1]). Dieser Christus ist also wohl der früheste Schmerzensmann aus dieser Periode und noch von besonderem Interesse dadurch, daß er innerhalb der Cranachschen Kunstproduktion eine Neuschöpfung bedeutet. Von dem Christustypus des voraufgehenden Jahrzehnts unterscheidet er sich wesentlich in der Auffassung, und wenn man sich die Christusgestalten der Cranachschen Kunst der Zeitfolge nach vergegenwärtigt, wird man die Beobachtung machen, daß Cranach mit diesem Werk eine Rückkehr zu den Idealen seiner Frühzeit vorgenommen hat. Denn er blieb doch in seinem Wesen immer ein Gotiker, er hatte nicht die Kraft, wie Dürer, Eigenes, Germanisches und Wälsches umzuschmelzen zur Einheit, sondern wo er der Renaissance huldigt, bringt er nur Kraftloses und Unlebendiges zustande. Sein Christus aus den zwanziger und dem Anfang der dreißiger Jahre ist vollkommen matt im Ausdruck, in seiner verständnislosen und äußerlichen Nachahmung des schönen Christus, den die italienische Renaissance verehrte. Am auffälligsten tritt uns dieser Zug auf dem Bilde »Lasset die Kindlein zu mir kommen« in Naumburg (1532) entgegen, wo sowohl die Bildung und der Ausdruck des Gesichtes Christi als auch der ganze Habitus der Figur mit ihren Bewegungen etwas quälend Inhaltsloses hat. Ähnlich ist es mit dem Budapester Gemälde von der Ehebrecherin vor Christus (ca. 1530), und schon auf dem Dresdener Bilde »Abschied Christi von seiner Mutter« (ca. 1518) macht sich dieses Hinneigen zum verschönten Christus geltend, wenn es sich hier auch allerdings erst nur um den Kopf handelt und die Gebärde der Hände noch ganz gotisch empfunden ist. Um wieviel großartiger ist dagegen der Christus des ersten Jahrzehnts der Cranachischen Tätigkeit! Der Gekreuzigte des Schleißheimer Bildes (1503) hat eine düstere phantastische Gewalt, und der Christus auf der Kreuzigung der Sammlung Wesendonck (1515) und der in Frankfurt a. M. ist genau so gotisch-realistisch aufgefaßt, wie die Schächer um ihn. Dieser Christus mag häßlich sein mit seiner kümmerlichen schmalen Gestalt und den trockenen krummen Gliedmaßen, mit dem harten Gesicht, in dem die Nase herabhängt, die Mundwinkel gezogen sind und die Augen nach der Nasenwurzel hin schräg stehen. Aber Cranach hatte sich ihn so vorgestellt, er hatte es so gemeint und nicht, wie Sebastiano del Piombo es meinte. Wohl ergibt die Darstellung eines sterbenden Heilandes eine andere Auffassung als die eines Schmerzensmannes, bei dem eine gewisse milde Wehmut am Platze ist. Aber das erklärt noch nicht eine vollkommene Wandlung des Typus. Auch läßt sich ja der Umschwung in Cranachs Stil schrittweise rückwärts bis in seine Anfänge verfolgen. Der »Christus an der Säule« der Dresdener Galerie (Nr. 1906 D) vom Jahre 1515 zeigt in seiner Hauptfigur eine Stilmischung aus gotischen und Renaissance-Elementen, indem der Körper noch ganz in der alten Weise aufgebaut und hingestellt ist, der Kopf dagegen mit seiner geraden Nase, dem ebenmäßigen Munde und den weiter auseinandergestellten geraden Augen, kurz: mit seiner Betonung der horizontalen Achsen schon das neue Ideal ankündigt, das dann in immer stärkerem Maße Cranachs Auffassung bestimmt. Dieses Jahr 1515 muß in Cranachs künstlerischer Entwickelung sich durch Einflüsse von außen her bedeutungsvoll gestaltet haben, damals muß die Renaissance in nachdrücklicher Weise an den Meister herangetreten sein. Ich glaube nun, daß bei diesem Prozeß Cranachs Arbeit an dem Gebetbuch Maximilians eine wichtige Rolle spielte. Im Jahre 1515 sandten die Brüder Dürer die von ihnen gefertigten Blätter nach Wittenberg, und in den Tagen, in denen Cranach sie dort in den Händen hatte und studierte, um etwas dem Dürerschen Stil Homogenes hinzuzuzeichnen, wird sich sein Gefühl für das Neue verfeinert und vertieft haben. Aktfiguren wie der Dürersche Sebastian dort und der Schmerzensmann mit den Marterwerkzeugen müssen für den Wittenberger wahre Schulbeispiele der neuen Kunst gewesen sein, in der Durchsichtigkeit ihrer Gestaltung. Und der Schmerzensmann, den er dann selber auf das eine der Blätter (es ist das mit den kämpfenden Hirschen im Unterrande, zum Text: »Deus qui de beate Marie virginis utero . . .«) zeichnete, weist schon jene Stilmischung auf, von der wir angesichts des »Christus an der Säule« sprachen. Mit solchen Arbeiten setzt die Entwickelung seines Stils zur Renaissance ein. Das Gebetbuch Maximilians schlug bei ihm Funken, — daß es ihm aber nicht zum Heile geriet, hat er wohl selber erst später empfunden. Erst nach zwei Jahrzehnten besann er sich auf seinen früheren Charakter und schuf dann im Altar Georgs des Bärtigen und den mit ihm zusammenhängenden Bildern einen Christus, der allerdings gegenüber seinem rein gotischen eine größere Klarheit des Körperlichen besitzt, aber zugleich als Ausdruck wieder stark, männlich und innerlich wirkt, bei aller Schwunglosigkeit im Aufbau und bei aller sogenannten Häßlichkeit in den Formen.

1) S.: Lindau, Lucas Cranach. Seite 309 ff.

Lebensgroßer Schmerzensmann von Cranach in der Kunsthalle zu Bremen

EINE NEUE ZEICHNUNG VOM MEISTER DES HAUSBUCHES AUF DER VESTE COBURG

Von Hugo Kehrer in Berlin

Die Herzogliche Kunstsammlung auf der Veste Coburg verwahrt eine Zeichnung, die das sonderbare Schicksal hat, nur von Wenigen gesehen und gelobt, geschweige denn jemals veröffentlicht worden zu sein [1]). Und doch birgt sie so bestimmte Stileigentümlichkeiten in sich, daß sie kaum unter das Auge genommen, mit unwiderstehlicher Gewalt zwingt, den Namen ihres Meisters auszusprechen. Eine Federzeichnung mit brauner Tusche auf grundiertem, ursprünglich weißem, gelb nachgedunkeltem Papier mit dem deutlichen Wasserzeichen eines lateinischen Kreuzes über sockelartigem Bau. Sie ist im Rundformat mit einem Durchmesser von 22 cm gehalten. Offenbar handelt es sich um einen Entwurf zu einem Glasgemälde. Als Thema ist die »Anbetung der Heiligen Drei Könige« gewählt. Links im Bildfeld erscheint eine sitzende Madonna, die mit beiden Händen den nackten Christusknaben auf dem Schoße hält. Er reicht sein Händchen dem knienden, barhäuptigen Könige Balthasar zum Kusse hin. Das Goldgeschenk hat der alte Joseph im Rücken der Maria in Empfang genommen. Die beiden jüngeren Könige Melchior und Kaspar mit Monstranz und Deckelpokal stehen hinter der Kniefigur und warten, bis sie ihre Gaben überreichen dürfen. Oben im Rund, über dem Stalle mit den legendären Tieren, erglänzt der Stern von Bethlehem.

Federzeichnung vom Meister des Hausbuches in der Herzoglichen Kupferstichsammlung auf der Veste Coburg.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

Kommt man jetzt immer noch so in Verlegenheit, der Zeichnung ihren gesicherten Platz einzuräumen? Ich meine, sie kann nur von der Hand des Hausbuch-Meisters stammen. Da man in der günstigen Lage ist, mindestens vier allgemein als echt anerkannte Zeichnungen anziehen zu können [1]), so braucht ein Vergleich mit den Stichen gar nicht erst angetreten zu werden. Was sagt denn der Stil? Die Linien sind fein und sehr flott geführt, ohne irgendwo den Eindruck des Mühevollen in uns zu erzeugen. Es besteht eine ausgesprochene Vorliebe für die bewegte Linie. Die Striche gehen ihren Weg bereits sehr sicher. Das Auge kann lange, tieftretende Faltenbahnen »abtasten«. Daneben bekommt es eckige, spitzige Brüche vorgesetzt. Bei allem zeichnerischen Charakter ist aber die Tendenz auf eine malerische Wirkung unverkennbar. Die Modellierung ist gut. Man sehe sich noch die gedrungenen Figuren mit den charakteristischen, abgemagerten Fingern an. Wie fest stehen die Könige bereits auf dem Boden und wie stark macht sich die gleiche Wesensveranlagung bei

1) Herrn Direktor Major z. D. Loßnitzer spreche ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank für seine Genehmigung zur Publikation der Zeichnung aus. — Ich bemerke gleichzeitig, daß die Sichtung und erste Bestimmung der zahlreichen Handzeichnungen auf der Veste Coburg, die vor zwei Jahren begonnen wurde, nunmehr glücklich zu Ende geführt ist.

1) M. J. Friedländer: »Zum Meister des Amsterdamer Cabinets«, in: »Repertorium für Kunstwissenschaft«. Berlin 1894, Bd. XVII, p. 270; M. Lehrs: »Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs«, in: »Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen«. Berlin 1899, Bd. XX, p. 173; J. S.: »Notiz. Eine Zeichnung vom Meister des Hausbuches«, in: »Jahrbuch«, 1904, Bd. XXV, p. 142.

ihnen geltend! Alles in allem genommen, tragen die Zeichentechnik und die Formauffassung so energisch die Note des Hausbuch-Meisters, daß wohl kaum ein Zweifel an der Echtheit laut werden kann [1]).

Doch ist mit dieser Zuschreibung das letzte Wort noch nicht gesprochen. Ein Vergleich mit älteren, deutschen Dreikönigdarstellungen hat mich belehrt, daß Schongauers gleichnamiger Stich (B. 6) als formale Vorlage gedient hat [2]), nicht im Sinne einer reinen Kopie, dazu ist unser Mittelrheinländer viel zu selbständig. Die Abhängigkeit spricht sich am deutlichsten in der Auffassung des Weihrauchkönigs mit dem linken Bein als Spielbein, mit dem auf der Schulter sich wölbenden Mantel, der Monstranz in der einen und dem Kronenhut in der anderen Hand aus. Dann setzen die Kniefigur des greisen Reiterkönigs mit der Krone auf dem Erdboden und der phantastisch gekleidete Mohr mit dem gleichgeformten Stengelpokal den Kolmarer Stich voraus. Kaspar hält auch den Fuß des Gefäßes genau so, wie der zweite König bei Schongauer. Bei dieser mannigfachen Entlehnung ist aber alles in einen volleren, gedrungeneren und dramatischeren Stil übersetzt. Die Komposition ist konzentrisch behandelt. Die Köpfe sind im Ausdruck bedeutender.

Nach dem Stil läßt sich die Datierung ermitteln. Es kommt ihr der Schongauer-Stich zur Hilfe. Das Jahr 1470 hat also als terminus a quo zu gelten. Um 1480 wird man wohl die Coburger Zeichnung ansetzen dürfen. Abgesehen von den Illustrationen des für die Constanzer Familie Goldast gearbeiteten Hausbuches auf Schloß Wolfegg in Schwaben, würde sie in der Reihe, die die Zeichnungen des Hausbuch-Meisters ausmachen, die Nummer »Fünf« tragen.

1) Wie mir Direktor Loßnitzer mitteilte, hat ihm gegenüber Geh. Rat Lehrs bereits die Zugehörigkeit zum Hausbuch-Meister ausgesprochen.

2) Das Abhängigkeitsverhältnis von Schongauer in der zeitgenössischen Kunst ist groß. In meinem Werke: »Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst«, 2 Bände, Verlag von E. A. Seemann-Leipzig, habe ich den Beweis erbracht, daß auf den Stich B. 6 neunzehn Darstellungen aus dem Gebiete der Malerei und zehn aus dem der Plastik zurückgreifen.

Stich Martin Schongauers. B 6
(Nach einer Originalaufnahme von Amsler & Ruthardt in Berlin)

Umberto Prencipe — Crepuscolo (Radierung)

Umberto Prencipe — Clausura

UMBERTO PRENCIPE

VON FEDERICO HERMANIN

DIE Künstlerfigur, die ich in *Umberto Prencipe* den Lesern dieser Zeitschrift vorstelle, gehört zu den eigentümlichsten der jungen italienischen Künstlerschar, die jetzt mit so viel Mut und Tüchtigkeit sich einen Weg zu bahnen sucht, hier, wo seit Jahr und Tag einerseits die Akademien mit ihren althergebrachten Formeln und andererseits die wildesten Impressionisten unumschränkt das ganze Kunstgebiet in ihrer Macht hielten. Daß die gesunden Tendenzen dieser Jungen dem innersten Gefühl des Landes entsprechen, beweist die Anerkennung, die ihnen allenthalben gezollt wird. Durch kein äußeres Band gebunden, bilden diese Träumer, wie sie sich selbst nennen, aus Rom, Toskana und Piemont doch eine besondere Schar, deren Mitglieder geistig eng verbunden sind. Ein heiliger Ernst beseelt diese Künstler, denen der seelische Gehalt Hauptzweck und Ziel bei ihren Arbeiten ist, die aber infolgedessen teilweise äußere Form und Technik gänzlich vernachlässigen und sich mit ihren Gebilden gar zu sehr ins Phantastische und Formlose verlieren. Zu diesen gehört *Umberto Prencipe* nicht, denn bei allem Streben, seine Bilder wirklich ganz der Gefühlsstimmung entsprechend zu malen und technisch möglichst schlicht und einfach zu sein, ist er auch formell ein guter Maler und dadurch einer der tüchtigsten *Sognatori.*

Umberto Prencipe — La Chiesa al tramonto

Zum Träumer ist er nicht durch besondere Absicht geworden, sondern das Leben hat ihn dazu gemacht. Von seiner Kindheit an ist er in Berührung gekommen mit dem Schmerzlichsten und Schwersten, was das menschliche Leben bringen kann und sein fühlendes Herz hat sich daran geformt, so daß ihm, wie er oft sagt, das Traurige und Schmerzliche eigentlich als das Natürlichste und Selbstverständlichste erscheint.

Im Jahre 1879 in Neapel als Sohn eines Zuchthausdirektors geboren, ist er von der zartesten Kindheit an jahrelang mit der Familie dem Vater nachgezogen, welcher, wie es bei dem Beamtenleben in Italien geschieht, sehr oft seine Residenz wechseln mußte. Die Familie zog aus der Amtswohnung eines Zuchthauses in die Amtswohnung eines anderen, und so wirkten auf das junge Gemüt die traurigen Bilder aus dem Gefängnisleben, die seine kindliche Neugierde reizten und deren Anblick ihm der Vater nie ganz entziehen konnte, und zugleich die interessanten Gebäude und Landschaften. In Italien sind, mit Ausnahme der Gefängnisse in den großen Städten, die meisten Strafanstalten in alten Burgen und Festungen untergebracht, auf verlassenen Inseln, auf

steilen Bergspitzen errichtet. Die alten festen Gebäude und die wilde Natur der Umgebung verbinden sich oft zu dem schönsten Bilde dieser einsamen Gegenden Italiens. Eingeschlossen auf einer felsigen Insel in der kleinen Direktorialwohnung, zwischen den traurigen Kerkermauern und dem immerwährenden Anblick menschlichen Leidens und Trauerns, war die Seele des heranwachsenden aufgeweckten Jungen immer in regster Phantasiearbeit und so formte sich sein Geist auf eine ganz besondere Art. Eine oberflächliche, leichtfertige Natur wäre vielleicht skeptisch und wohl auch gefühlloser als die Durchschnittsmenschen geworden, bei ihm statt dessen bildete sich eine besondere, außerordentlich feine Neigung zur Melancholie aus, eine Gemütsart, die ihn veranlaßt, eher das Traurige als das Freudige am Leben und seinen verschiedenen Erscheinungen zu sehen und zu fühlen. Es ist wohl etwas in dieser jungen Seele, was mit der Jugend und dem Leben in Kontrast liegt, aber das ist eben das Interessante an ihr, denn das ist es, was die ganze künstlerische Figur des Malers bedingt. Zum Träumer hat ihn seine erste Jugend gemacht und ein Träumer ist er auch jetzt geblieben, da er rüstig arbeitend in das Leben getreten ist. Aber eins braucht er auf jeden Fall, die Einsamkeit, um weiter träumen zu können. Er kann die langen einsamen Stunden auf den zinnengekrönten Terrassen der alten in Zuchthäuser verwandelten Zwingburgen nicht vergessen, da seine junge Seele dem Auge folgend hinausschweifte in die Ferne, um ihn herum, die leichten Schwingen der jugendlichen Phantasie beschwerend, das Bewußtsein des grausamen Elends der Sträflinge, deren Leben zwischen den undurchdringlichen Mauern, unter seinen Füßen sich abspielte. Der Gegensatz der freien Natur mit ihrem sich immer erneuenden Leben und dieser schmerzlichen Tatsachen des Menschendaseins brachten ihn in den sonst sorglosen Jahren der Jugend, zum Grübeln und Nachdenken. Er selbst sagte mir, daß es ihm fast unmöglich ist, mit Menschen zu verkehren, ohne unwillkürlich in ihren Mienen, in ihren Augen nach dem Zeichen der inneren Wunden zu forschen, während es ihn nie reizt, nach dem freudigen Gehalt ihrer Seele zu suchen. Dies alles findet Ausdruck im geistigen Inhalt seiner Bilder, und eigentümlich ist es, daß fast immer darauf auch etwas in der eigentlichen formellen Komposition sich zeigt, was mit dem Leben des Künstlers eine intime Verbindung hat. Das sind die Mauern. »Ganz unwillkürlich,« sagt er, »ist es fast immer eine Mauer, die mich in eine bestimmte Stimmung versetzt, mich zum Schaffen anregt,« und so sehen wir sehr häufig in seinen Bildern die Mauern einen hervorragenden Platz einnehmen, welcher ausschlaggebend ist für den ganzen Charakter des Bildes. Sie sind ihm eben die Träger einer inhaltsschweren Stimmung geworden und lösen bei ihm einen bestimmten Gefühlswert aus.

Umberto Prencipe — Malinconia (Radierung)

Mit dieser Eigentümlichkeit hängt wohl auch sein Entschluß zusammen, Rom zu verlassen und sich in das stille Städtchen *Orvieto* zurückzuziehen. Orvieto ist einer der ruhigsten, abgeschlossensten Erdenwinkel, die man finden kann und das Gefühl der Abgeschlossenheit ist durch die Lage der Stadt auf dem hohen Felsenplateau, zu welchem eine steile Drahtseilbahn führt, nur vermehrt, so daß man sich dort einbilden könnte, auf einer Insel zu leben. Die alten Häuser, der mächtige Dom mit der funkelnden Fassade tragen zu dem eigentümlichen Charakter der Stadt bei und das alte, ehrwürdige Bild stören die wenigen, stillen Bewohner auch nicht. Nun hat Prencipe, welcher früher die meisten seiner Bilder den römischen Villen und der Umgebung Roms entnahm, sich ganz dem stillen Orvieto ergeben und weiß es mit feiner Kunst zu seinen Bildern zu verwerten, aber so, daß es ganz nebensächlich ist, ob die dargestellten Bilder aus Orvieto stammen, denn der Zweck ist nicht die Wiedergabe dieses oder jenes schönen und charakteristischen Plätzchens, sondern durch die bildliche Darstellung, gemütvolle Kunstwerke zu schaffen. Es liegt immer wie ein Gefühl der unbefriedigten Sehnsucht über den Bildern, ein sich Hinauswünschen aus den Fesseln der Mauern in die große Freiheit hinaus, um das unruhige, peinigende Gefühl des durch das Leben Gebundenseins los zu werden und in der Unendlichkeit aufzugehen, um nicht mehr mit menschlichem Herzen zu fühlen und zu leiden. Dieses Gefühl beseelt so ganz das eine Bild, auf welchem wir eine noch halb von der untergehenden Sonne beleuchtete mittelalterliche Orvietaner Kirche sehen. Auf dem kleinen Platz, wo die dürren, entlaubten Bäume stehen, hebt sich von der Erde die Dunkelheit und kriecht die

Umberto Prencipe — Nell'orto del curato

[illegible] Mauern hinauf, während das Sonnenlicht im Vergehen ist. Man fühlt die Nacht kommen, das Überhandnehmen der Dunkelheit, der Trübnis, während das Auge und das Herz nach Licht und Freiheit suchend sich nach oben richten, wo am Himmel die weißen Wolken hinziehen in dem blauen, freien Äther. Es ist auch nicht leicht, die Schwermut der Einsamkeit besser zu schildern, als Prencipe es mit dem Bilde »*Geheimnisvolles Haus*« getan hat. Eine verlassene Straße, links begrenzt von niedrigen fensterlosen Häusern und Mauern, über welche ein dürftiger Baum seine Krone hebt. Nur im mittleren Hause eine geschlossene Tür, sonst kein Lebenszeichen. Die Sonne ist schon niedrig und scheint mit ihrem blassen Licht durch die Bäume auf der rechten Seite des Weges. Man sieht die Bäume nicht, sondern nur ihre Schatten auf den Mauern der stillen Häuser. Eine freudigere Stimmung belebt andere Bilder, wie das, in welchem er eines dieser kleinen Gärtchen schildert, die auf den Mauern am Fuße des Domes von Orvieto versteckt liegen, wo blühende Frühlingsbäume ihre Kronen vom hellen Abendhimmel abheben. Großartig und phantastisch sind die Gesamtbilder, die er von Orvieto entworfen hat, die uralte Stadt wie aus dem Felsengewachsen, die Häuser und Kirchen selbst wie aus Felsen bestehend, mit ihren Türmen und Giebeln in den Himmel hineinragend. Auf einem zweiten Felsen erhebt sich noch ein anderes Städtchen wie ein Adlerhorst, und unten am Horizont zieht sich ein zackiger Bergrücken hin. Andere Bilder hat er dem lauschigen *Parco dei daini* in der Villa Borghese entnommen. Zu seinen eigentümlichsten gehören aber die Kompositionen, in welchen Erinnerungen aus den Jahren seiner Kindheit nachklingen. In einem Triptychon, welchem er die Benennung *Empirismus* gegeben hat, ist in drei Bildern und in der gewohnten knappen Weise das Ende eines unglücklichen Lebens geschildert. Im linken Flügel sitzt ein verkommener Mensch verzweifelt auf den Stufen einer Kirche, deren Tür geschlossen ist, weil das letzte Abendgebet gesagt worden ist und die Nacht mit ihren Ängsten und Versuchungen alles in Schatten einzuhüllen beginnt. Das Mittelbild zeigt den Korridor eines Zellengefängnisses und im rechten sieht man einen Gefängnishof, in welchem die Sträflinge einmal im Tag sich an etwas Luft und Licht erholen können. Auch in diesen direkt aus dem Leben gegriffenen Bildern zeigt sich die feine Art des Künstlers. Er fällt, was dabei doch so leicht gewesen wäre, nie in die grobe Realistik und seine Schilderung hat den gleichen großen vereinfachten Charakter, der seinen Landschaften eigen ist. Es ist so seine Art, dem Beschauer eine große Freiheit der Phantasie zu lassen, und oft eigentlich nicht mehr als die Anregung zum Denken zu geben. Das Wenige, was er aber gibt, ist so fein gewählt und mit solcher Meisterschaft dargestellt, daß man den Künstler gewiß nicht bei seinen summarischen Darstellungen Nachlässigkeit vorwerfen kann. Für diese Art ist eines seiner neuesten Bilder charakteristisch. Eine stille Ecke einer schmucklosen Sakristei mit weißgetünchten Wänden, in welche das Licht von oben durch ein tiefeingeschnittenes Fenster fällt. An den kahlen Wänden stehen eine Kirchenbank und ein großer staubiger Schrank, auf welchem wir altes Gerümpel, ein Kruzifix und ein altes Bild sehen. Die einsame Kammer ist nur durch zwei große schiefstehende Leuchter belebt, auf welchen qualmende Kerzen rauchen und die zwei Leuchter stehen so weit voneinander entfernt, daß wohl ein menschlicher Körper Platz dazwischen finden würde. »*Nach einem Drama*« heißt das Bild.

Umberto Prencipe — La casa del mistero

Umberto Prencipe — Ore solenni

Prencipes Kunst ist auch technisch sehr zu schätzen, denn seine Werke sind fein und peinlich genau in der Zeichnung, harmonisch in der Färbung, der vielleicht manchmal eine gewisse Eintönigkeit vorzuwerfen ist. Sehr interessant sind seine Zeichnungen und Radierungen, bei denen nur zu beklagen ist, daß er den alten gediegenen Techniken, die kombinierten modernen Methoden vorzieht, bei denen nur die Monotypien möglich sind und dadurch das richtige gesunde Prinzip der Radierung als vervielfältigende Kunst ganz verloren geht. Das ist um so mehr zu beklagen, als in Italien die Stich- und Radierkunst in der letzten Zeit sehr vernachlässigt worden ist und junge Kräfte zur Belebung dieses so wichtigen Kunstzweiges nötig sind.

Umberto Prencipe ist trotz seiner Jugend mehr als ein glänzendes Versprechen und man kann ihn mit Recht zu den besten italienischen Künstlern der Gegenwart rechnen.

MAX KLINGERS BRAHMS-DENKMAL
HAUPTANSICHT

MAX KLINGERS BRAHMS-DENKMAL. RÜCK- UND SEITENANSICHT

EINZELHEITEN VON MAX KLINGERS BRAHMS-DENKMAL

Otto Fischer Fluß (Radierung)

OTTO FISCHER

Mit zwei Originalradierungen

VON dem Dresdner Maler und Radierer Otto Fischer haben wir den Lesern dieses Blattes schon einmal im Jahrgang 1903 erzählt, im Anschluß an die stimmungsvolle Originalsteinzeichnung »Am Abend«, die dem 6. Heft der »Zeitschrift für bildende Kunst« beigegeben war. Wir berichteten damals, daß Otto Fischer als Fünfundzwanzigjähriger im Jahre 1895 der Griffelkunst seine volle Kraft zugewendet und in kaum sechs Jahren ein Werk von 61 Lithographien und Steindrucken zusammengebracht habe, über das Prof. Hans W. Singer in den »Graphischen Künsten« (Bd. 24, S. 72) fachgemäß Auskunft gegeben hat. Zunächst regten ihn die Radierungen des Engländers Strang an, der 1895 eine Zeitlang in Dresden weilte. Von diesem Vorbilde aber machte sich Fischer vermöge seines kraftvoll selbständigen und auch echt deutschen Empfindens bald frei. Von 1896 an sahen wir in Fischers Schöpfungen ein schöpferisch-dichterisches Vermögen aufkeimen, das sich immer kräftiger und lebendiger entfaltete, wir bewunderten in ihm einen Künstler von poetischer Kraft, der die Landschaft mit dem Auge des Sehers sieht und ihren Stimmungsgehalt bis in ihre Tiefen ausschöpft. Wie er in seinen wenigen figürlichen Bildern mit sicherer Formengebung tiefe Innerlichkeit des Ausdrucks vereint, beseelt er seine Landschaften durch die Kraft der Stimmung, die in dem reichen malerischen Leben, in dem energisch empfundenen Gegensatz von Hell und Dunkel sich ausdrückt. Diese Belebung der Natur aber fußt auf eindringlicher Kenntnis der Natur, auf ernstem Studium ihrer Einzelheiten, die allein zu überzeugender Vereinfachung und zur wirksamen Steigerung der Eindrücke ins Große zu führen vermag. Sonnige Pracht, leidenschaftliche Gewitterstimmung, elegische Trauer, geheimnisvolle Sehnsucht, einsame Größe, die Unheimlichkeit der Nacht — all das schildert Otto Fischer in seinen Landschaften mit eindringlicher Kraft, und seine Schöpfungen nehmen unser Empfinden mächtig in Bann.

Das ungefähr legten wir als Otto Fischers künstlerische Eigentümlichkeit fest: er ist kein Künstler von starker Subjektivität, sondern einer, der die Schönheit der Natur mit allen seinen Sinnen in sich aufnimmt, die Eindrücke sammelt und verarbeitet und in kraftvollen Schilderungen wieder ausstrahlt. Sein erstes Schaffensfeld war kurze Zeit die Insel Bornholm, dann aber ward das Riesengebirge das große künstlerische Ereignis seines Lebens; hier hat er eine Reihe von Jahren Sommer und Winter verlebt und erlebt, so daß ihm dieses mächtigste unter den deutschen Mittelgebirgen eine zweite Heimat wurde. Eine lange Reihe seiner besten Radierungen, Lithographien, Ölgemälde und Pastelle sind dort entstanden.

Ein ganz neues und völlig anderes Arbeitsfeld erschloß sich dem Künstler, als er 1905 zufällig nach Hamburg kam, das er vorher nie gesehen hatte. Der gewaltige Gegensatz zwischen der einsamen Größe der einförmigen Natur auf den Höhen des Riesengebirgs und dem reichen Leben des hamburgischen Hafengebiets packte ihn so mächtig, daß er wie unwillkürlich vor der Natur selbst dort die Eindrücke auf der Kupferplatte festzuhalten begann. Die weiten Wasserflächen, der Wald der Masten, die wuchtigen Fährdampfer, die schwarzen Kohlenkähne, die Brücken und die hochragenden alten Häuser, die reizvollen Bauernhöfe und die baumreichen Flachlandschaften am linken Elbufer — all das hielt er mit der Radiernadel fest und so entstanden anderthalb Dutzend Ansichten von Hamburg, die in ihrer Art ungemein reizvoll sind. Ansichten ist im Grunde nicht der richtige Ausdruck. Denn soweit die festen Punkte des Hamburger Stadtbildes in Frage kommen, wie Türme und Häuserreihen, erscheinen sie auf den Blättern, weil Fischer in seinem ungestümen Drange

unmittelbar vor der Natur auf die Kupferplatte zeichnete, im Gegensinne. Die Hamburger haben ihm das etwas krumm genommen. Aber dem Künstler lag nichts daran, Ansichten von Hamburg zu geben, er wollte die großen allgemeinen Eindrücke des Hafengebiets wiedergeben, wie sie sich ihm aufdrängten, und das ist ihm trefflich gelungen. Was ihn fesselte, ergibt sich auch schon daraus, daß er die Bilder nirgends mit Menschen belebt, also im vollen Gegensatze zur Momentphotographie geschaffen hat, die das Bleibende mit dem Zufälligen, dem Vorübergehenden des Augenblicks vermischt.

Daß der Künstler bei diesen Bildern auch eine andere Technik angewandt hat, ist bei ihm selbstverständlich; denn die Technik war ihm stets nur Mittel, nie Selbstzweck, wie er überhaupt technischen Spielereien und jeder oberflächlichen Auffassung der Kunst stets abhold gewesen ist. Seiner ernsten künstlerischen Auffassung liegt derartiges nicht. An Stelle der schweren dunkeln Linien und Schattenmassen sind in den Hamburger Blättern vielfach feine leichtere Linien und eine lockere andeutende Manier in der Behandlung der Massen und Formen getreten. Das zeigt sich namentlich an den pikant hingesetzten architektonischen Motiven, die in Hamburg als etwas ganz Neues in Fischers Werk auftreten. Daß er dieser neuen Aufgabe ganz selbständig gegenüber getreten ist, zeigt ein Vergleich mit den bekannten englischen und französischen Architekturradierern ganz deutlich. Immerhin treten die architektonischen Motive nur in geringer Zahl auf, die Mehrzahl von Fischers Hamburger Blättern beschränken sich auf das Landschaftliche und auf das Wasser. Diese prachtvollen Blätter schildern uns Hamburgs landschaftliche Eigenart mit all der Wahrheit und lebendigen Kraft, die Fischers Kunst eignet. Dieser Reihe ist eine der beiden Radierungen entnommen, die diesem Hefte beigegeben sind. Die lange Reihe der Ducs d'Albe zur Rechten, die Möwen über der glänzenden Wasseroberfläche, die Boote mit ihren ragenden Masten, die rauchenden Fährdampfer, die Häuser im Hintergrunde — sie geben zusammen — trotzdem alles nur mit wenigen Linien leicht angedeutet ist, — ein so lebendig sprechendes Bild, daß eben der volle Eindruck des hamburgischen »Hafens« vor uns ersteht.

Die andere Radierung ist ein paar Jahre älter; die Skizze zeigt ein idyllisches Bild vom Fuße des Riesengebirges: zur Rechten eine Gruppe alter Linden, zur Linken der Zaun eines Feldes, im Hintergrund dichtes Gebüsch, in das ein schattiger Laubgang hineinführt. Weicher und milder als sonst tritt uns der Künstler hier und in einer Reihe ähnlicher Motive entgegen, die der Künstler teils vor, teils nach den Hamburger Bildern geschaffen hat.

Auf die neuesten Radierungen Fischers, die ihn ins böhmische Elbtal geführt haben, kommen wir ein andermal zurück. Erwähnt sei nur noch, daß sein graphisches Werk inzwischen bis auf fast 150 Nummern angewachsen ist.

PAUL SCHUMANN

Otto Fischer Schiffsmühle (Radierung)

BÜCHERSCHAU

Julius Leisching, *Figurale Holzplastik.* I. Band. Wiener Privatbesitz. Wien 1908. Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Auf 70 Lichtdrucktafeln sind 149 Holzbildwerke zumeist gut und in ausreichender Größe abgebildet, und damit wird ein beträchtliches Material den Kunstfreunden und Historikern zugänglich gemacht. Da alle diese Gegenstände im *Wiener* Privatbesitze bewahrt werden, bietet die Mappe ein Gegenstück zu der Publikation von Holzbildwerken aus *Berliner* Privatbesitz, die vor wenigen Jahren erschienen ist (bei K. W. Hiersemann in Leipzig).

Der Kunsthistoriker, der einen Überblick über die deutsche Skulptur zu erlangen sucht, wendet sich zuerst zu den Altären, die sich noch in den Kirchen befinden, für die sie geschaffen worden sind. Die Aussicht, sicher lokalisierbare und datierbare Schöpfungen zu finden, ist gewiß verlockend, und die Hoffnung, das Bildwerk in seiner originalen Ganzheit würdigen zu können, belebt den Forscher. Aber: die Altarwerke in deutschen Kirchen sind mit einigen Ausnahmen schlecht erhalten. Über den Bestand in Schwaben, in einer der reichsten Landschaften, kann man sich dank der vortrefflichen Arbeit von Fräulein Dr. Schuette (Straßburg, Heitz) eine Vorstellung bilden und ermißt mit Schmerz, wieviel unverständige »Restaurierarbeit« vernichtet hat. Die unheilvolle Tätigkeit der Restauratoren geht ihren Weg ruhig weiter trotz den staatlich bestellten Konservatoren, trotz Reden und Versammlungen, trotz dem angeblich gestiegenen allgemeinen Verständnis. Ja, wir sind schlimmer daran als vor Jahrzehnten, weil die Architekten der älteren Generation, die oft in ihrer Art Kunstgelehrte waren, mit weit mehr Liebe restaurierten als die Architekten der jüngeren Generation, die mit Recht eine größere Freiheit als schaffende Künstler beanspruchen, in ihrem Empfinden der älteren Kunstübung entrückt sind und die Aufgaben der Restaurierung leichtherzig dem subalternen Handwerk ausliefern. Was gestern in der Sebalderkirche zu Nürnberg geschehen ist, kann morgen am Pacher-Altar zu St. Wolfgang geschehen. Schutz dagegen ist nirgends garantiert. Vergleichsweise gut erhalten sind die Bildwerke in den öffentlichen Museen, noch besser der Privatbesitz. Die Bildung und das Pflichtbewußtsein der Museumsbeamten sind gewiß ein guter Schutz, aber der edle Eigennutz der Privatsammler konserviert den Kunstbesitz noch sicherer.

Allerdings sind die Bildwerke, die der Kunstforscher in Privathäusern aufsucht, fast ausnahmslos Fragmente, Stücke, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange gerissen sind, und es bedarf einiger Erfahrung, sie in die historische Kette einzufügen. Besonders reizvolle und feine Arbeiten findet man im Privatbesitz. In früheren Jahrzehnten, da auf Arbeiten deutscher Holzschnitzer sehr wenig Wert gelegt wurde, hatten die Händler und Liebhaber die Möglichkeit zu wählen und sie haben mit Glück und Verständnis gewählt. Der Wiener Privatbesitz hat naturgemäß von dem Reichtum der Alpenländer profitiert.

Aus vier Sammlungen hat der Herausgeber der vorliegenden Mappe geschöpft. Die Namen der Sammler sind bekannt genug und erwecken schon eine Vorstellung von dem Inhalt der Publikation. Dr. Albert Figdor, Graf Hans Wilczeck, Baron Miller von Aichholz und Herr Hans Schwarz. Graf Wilczeck hat die Aufgabe, das Schloß Kreuzenstein aufzubauen und stilgerecht auszustatten, wie des öfteren geschildert worden ist, in unermüdlicher Sammeltätigkeit gelöst, er hat gelegentlich gute und interessante Bildwerke gekauft. In der unvergleichlich reichen Sammlung des Herrn Dr. Figdor nimmt die deutsche Holzskulptur einen der ersten Plätze ein, von den Möbeln abgesehen, vielleicht den ersten. Herr Hans Schwarz hat mit feinem Verständnis fast ausschließlich deutsche Holzbildwerke erworben, während Freiherr von Miller sein Interesse eigentlich mehr der italienischen Kunst zugewandt und erst in jüngster Zeit, da bedeutende italienische Bildwerte unerschwinglich wurden, deutsche Skulpturen in größerer Zahl erworben hat. Während die Publikation aus Schloß Kreuzenstein und aus dem Hause des Freiherrn von Miller fast alles Interessante aufgenommen hat, scheint die Sammlung Dr. Figdors durchaus nicht erschöpft zu sein, und Herr Schwarz besitzt weit mehr, als in der Mappe zu finden ist.

Das Verzeichnis, mit dem der Herausgeber die Publikation begleitet, enthält fast alle erwünschten Angaben, im besonderen Notizen über die Holzart, den Zustand, die Ergänzungen, die Maße natürlich und Angaben über Ort und Zeit der Entstehung, die fast ausnahmslos richtig, in manchen Fällen etwas unbestimmt erscheinen.

Die Bildwerke sind mit wenigen Ausnahmen deutsch (im weitesten Sinne des Begriffes), überwiegend süddeutsch, aus der Zeit zwischen 1450 und 1550. Die meisten dieser Reliefs und Statuen stammen von Altären; einige figürliche Fragmente von Möbeln fehlen nicht.

Die schönsten Stücke gehören zu der Figdorschen Sammlung, wie die thronende hl. Margarete (Taf. 3, süddeutsch, nicht »niederländisch«), das herrliche Fragment eines Frauenkopfes (Taf. 23), der elegante junge König aus einer Anbetungsgruppe, tirolisch, von 1480 etwa (Taf. 57), während Graf Wilczecks Besitz mehr historisch interessante Merkwürdigkeiten bietet.

Manches Bildwerk wäre genauer zu bestimmen gewesen. So sind der schöne tirolische Altar bei Herrn Schwarz, übrigens der einzige ganze Altar in der Publikation (Taf. 13), wie das Fragment in derselben Sammlung (Taf. 11), endlich die knieende Maria, die Herr Figdor besitzt (Taf. 12, Gegenstück, der hl. Joseph bei Herrn Thiem in San Remo) einem bestimmten Meister zuzuschreiben. Hans Semper hat vor einigen Jahren über diesen Meister geschrieben.

Zu der auf Taf. 60 abgebildeten Büste aus St. Anna in Augsburg von Ad. Daucher war die Notiz notwendig, daß die Folge, der die Büste zugehört, sich im Berliner Museum befindet. Die Büste bei Herrn Dr. Figdor ist der einzige unrestauriert erhaltene Teil von der Dekoration der Fuggerkapelle.

Hoffentlich werden Verleger und Herausgeber dieser Mappe durch den Erfolg ermutigt, das Werk fortzusetzen.

Friedländer.

Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church. Part. VI. Chosen and described by Sidney Colvin. Oxford und London 1907.

Der sechste und letzte Teil der von Colvin mit so viel künstlerischem Kriterium geleiteten Publikation hält sich, was die Qualität der reproduzierten Blätter und der Wiedergabe anlangt, völlig auf der Höhe der Vorgänger.

Pl. I reproduziert ein Blatt des Trecento, wohl von einem Sienesen aus Simone Martinis Kreis. Es stellt einen orientalischen Bogenschützen dar. Vielleicht ein Unikum rücksichtlich der Zeit und Schule.

Pl. II. Zeichnungen nach einem antiken Sarkophagrelief in Rom mit Amazonenkampf; florentinisch vom Ausgang des 15. Jahrhunderts, in der Art Filippinos; von Berenson Granacci gegeben.

Pl. III. Granacci (?), Modellstudie in der Haltung des Verrocchio-David. Kraftvolle, energische Studie, angeregt durch die berühmte Figur, deren Motiv sehr genau am Modell studiert ist.

Pl. IV. Michelangelo, Die eherne Schlange. Die berühmte Rötelzeichnung, in einer wunderbar die Feinheiten bewahrenden Wiedergabe. Ohne die Beziehung zur Sixtinadecke (für die das Blatt dann nicht benutzt wurde) wäre man geneigt, es wesentlich später zu datieren.

Pl. V. a) Michelangelo, Kriechender Hund unter Flammen; b) Verkündigung. Aus der spätesten Zeit.

Pl. VI. Umbrische Schule, Kniender Christus. Sehr sorgfältig, doch trocken. Wohl wirklich Spagna.

Pl. VII. Timoteo Viti, Hl. Katharina. Berühmtes Hauptblatt, von größter Bedeutung für das Studium des Meisters..

Pl. VIII/IX. Raffael (?), Studien für heilige Familien, u. a. für eine Komposition, wo die Madonna das auf einem Sattel sitzende Kind verehrt. Sehr raffaelisch; und doch zögert man mit dem Herausgeber, sie dem Meister bestimmt zuzuschreiben; ja, es spricht mehr gegen, als für diesen.

Pl. X. Raffael, Der bekannte Entwurf zur vatikanischen Predella mit der Darbringung im Tempel.

Pl. XI. Raffael, Knieender Heiliger im Gebet. Silberstift, Früh.

Pl. XII. Raffael, Das berühmte Blatt mit der Studie nach dem Kampf um die Standarte und einem Greisenkopf nach Leonardo, sowie dem Kopf eines Mönches für das San Severo-Fresko.

Pl. XIII/XIV. Raffael, Studien für die knienden Frauen auf dem Heliodorsfresko. Gehören zum allerschönsten, was Raffael je gemacht hat. Von diesen aus sind mehrere Attributionen an Giulio Romano einer Nachprüfung zu unterziehen.

Pl. XV. Mantegna-Schule, Herkules am Scheideweg. Harte Federzeichnung eines unbedeutenden Stechers aus dem Gefolge des Paduaners; nach antiken Motiven.

Pl. XVI. Mantegna-Schule (B. Parentino?), Allegorie auf den Sieg Roms. Mit Benutzung einiger Figuren Barbarjs. Ich kann die Anklänge an die Werke des Paructino, auf die sich der Herausgeber bezieht, nicht recht finden.

Pl. XVII. Alvise Vivarini, Bildnis eines Venezianers. Prachtblatt von gewaltiger Kraft des Ausdrucks, fast überlebensgroß. Steht den bekannten Porträtstudien Bonsignoris so nahe, daß man meines Erachtens auch dieses Blatt ihm zuschreiben muß. Herausgeber glaubt hier ein Bildnis des Gentile Bellini finden zu können, was aber dessen authentische Bildnisse ausschließen. Der Tracht nach ist es ein Mann der hohen Stände.

Pl. XVIII. Venezianische Schule, Madonna und Kind, thronend, ihr zu Füßen ein musizierender Engel. Entzückende Rötelzeichnung, noch fast giorgionesk, von einem Künstler etwas derber Anlage. Der Name des Pordenone, den Herr von Beckerath vorgeschlagen hat, scheint ganz trefflich den Eigenschaften, die man aus dem Blatt herausliest, zu entsprechen.

Pl. XIX. Dürer, Zwei nackte Frauen. Unpublizierte Federzeichnung, datiert 1503.

Pl. XX. Dürer, Madonnenentwurf. Mit der Feder, 1502; unpubliziert. Die Madonna eine treu dem Modell nachgeschriebene Nürnberger Matrone.

Pl. XXI. Dürer, Porträt Burckmairs, 1518. Großartige Schwarzkreidezeichnung, mit dunkel getöntem Grund.

Pl. XXII. Wolf Huber, Zwei Landschaftsstudien, mit sauberer Feder.

Pl. XXIII. Nicolaus Manuel Deutsch, Christus und die Ehebrecherin; 1527 datierter Entwurf für eine Scheibe.

Pl. XXIV. Holbein, Entwurf für den Jane Seymour-Pokal. Herrlich ornamentiertes Prunkstück in edelster Renaissance, leicht farbig angelegt.

Pl. XXV. Claude, Landschaft mit ausgetretenem Fluß. Sepia. Das hat auch kein Holländer besser gekonnt!

Pl. XXVI. Ch. N. Cochin Fils, Heimkehr vom Maskenfest. Rötel.

Aus dieser kurzen Aufzählung des Inhalts sieht man, welche Fülle des Interessanten Sidney Colvin wieder geboten hat: ganz zu schweigen von den Blättern des allerhöchsten Ranges.

Gleichzeitig mit dem letzten Teil wurden die allgemeinen Einleitungen ausgegeben, in denen der Herausgeber kurz die Entstehung der Sammlungen in Oxford und die Schulen, denen die Zeichnungen angehören, behandelt: mit der überlegenen Sachlichkeit und der schönen Gerechtigkeit gegen die Meinungen anderer, die nicht der geringste Vorzug des Textes sind. Jetzt wird eine definitive Ausgabe der Publikation in drei Foliobänden angezeigt, in denen die Blätter nach Schulen und Meistern geordnet erscheinen.

Nicht weniger als 126 Zeichnungen sind in absolut mustergültiger Form dem Studium gewonnen worden: darunter etwa 12 von Leonardo und aus seinem Kreis, 15 von Michelangelo und seinen Nachahmern, nahezu 20 von Raffael, je 7 von Dürer und Rembrandt, wahrlich eine stattliche Reihe. Aus keiner anderen Sammlung der Welt hätte sich diese Auslese zusammenstellen lassen. Mit dem Ausdruck des Dankes scheidet man von dem Herausgeber, für die Hingebung, mit er seines Amtes gewaltet. *G. Gr.*

Lambert und **Stahl**, *Architektur von 1750—1850.* Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Dieses großangelegte Tafelwerk der beiden, durch ihre Aufnahmen deutscher Baudenkmäler rühmlichst bekannten Architekten nimmt unter den zahlreichen, in den letzten Jahren veröffentlichten Arbeiten über den gleichen Gegenstand zweifellos den ersten Platz ein. Ein abschließendes Urteil werden wir abzugeben in der Lage sein, wenn die Publikation abgeschlossen vor uns liegen wird. Sie begann Ende des Jahres 1903, umfaßt gegenwärtig sechs Lieferungen und soll auf zehn Lieferungen mit im ganzen 200 Tafeln gebracht werden. Die Tafeln eignen sich wegen ihres großen Formates besonders für den Baumeister und den Lehrer im Baufach. Eine Reihe farbiger Blätter versucht von dem, in jenen Zeiten noch lebendigen Farbengeschmack der Architekten eine Anschauung zu übermitteln. Der Inhalt, soweit er vorliegt, bringt, den Forderungen der Zeit gemäß, in erster Linie Material aus dem Ende des 18. Jahrhunderts und dem Anfang des 19. Jahrhunderts. In dem temperamentvoll geschriebenen Vorwort geben die Verfasser einen Überblick über die Geschichte der Baukunst; sie setzen auseinander: daß die verschiedenen aufeinander folgenden Stile, jeder in sich selbständig, durch Tradition miteinander zu einer lebendigen Einheit verwuchsen: bis dann gegen Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß der romantisch-historischen Weltauffassung Stilnachäffung und damit zugleich Stillosigkeit in der Architektur sich zu verbreiten begann.

Der Schwerpunkt der veröffentlichten Werke liegt in Süddeutschland. Eine Reihe barocker und früher Louis-seize-Häuser werden gebracht aus Ludwigsburg, das als einheitliche Stadtanlage der württembergischen Herzöge interessant ist, aus Ulm, Stuttgart, Eßlingen, Bamberg, und Augsburg. Als wichtige Werke des strengen Klassizismus

sind die französischreformierte Kirche in Frankfurt und die große Deutschordenskirche in Nürnberg zu nennen. Die letztere ist nach neueren Forschungen ein Werk des Kanonikus Lipper, der als Oberbaudirektor in Münster i. W. vorher den mächtigen Romberger Hof und die prächtige Louis-seize-Dekoration im Schloß zu Münster (seit 1772) geschaffen hat. Aus den Schlössern Stuttgart und vor allem Ludwigsburg werden besonders wichtige Innendekorationen im früheren Empiregeschmack aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts abgebildet; diese wurden unter Leitung Thourets geschaffen, der als Freund Goethes auch am Schloß in Weimar und das erste Theater dort gebaut hat. Dem größten Interesse unter den jungen Baukünstlern werden aber die Karlsruher Bauten aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts begegnen; in erster Linie stehen die Bauten des damals hochgefeierten, später durch Schinkel verdunkelten Weinbrenner, der jetzt, wie so viele Meister dieser Epoche, seine Auferstehung erlebt (abgebildet sind Rathaus, Münze, markgräfliches Palais, die Häuser der Karl-Friedrich-Straße, auch Details). Aus München werden einige Stadt- und Landhäuser aus der frühen Klenzezeit dargestellt. Aus Berlin und Potsdam eine Reihe von Louis-seize-Fassaden von Gontard und seiner Schule, aus der Richtung des strengen Klassizismus die prächtigen Schöpfungen von Titel an der Behrenstraße und das Haus Mauerstraße (35) aus der gleichen Richtung. Ohne Zweifel stellt der Berliner Klassizismus den Höhepunkt der Zeit dar; die Schöpfungen der Berliner Schule haben den größten Wurf und den sichersten Willen. So ist es kein Zufall, daß der genialste Meister der an Individualitäten so reichen Berliner Schule: Friedrich Gilly nicht nur der Lehrer des Hauptes der späteren norddeutschen Bauschule: Schinkel, sondern auch der Lehrer des süddeutschen Hauptmeisters: Leo von Klenze gewesen ist. *Dr. Hermann Schmitz (Berlin).*

Francesco Ehrle, S. J., *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pérac-Lafrery del 1577.* Roma, Danesi, 1908.

Diese vornehm ausgestattete Publikation, welche nach dem Titel einfach die Reproduktion des im British Museum aufbewahrten Planes von Rom von Etiénne Du Pérac aus dem Jahre 1577 enthalten sollte, ist statt dessen durch die Kommentare des gelehrten Präfekten der vatikanischen Bibliothek ein grundlegendes Werk geworden für die Kenntnisse des römischen Kupferstichverlages im 16. Jahrhundert. Padre Ehrle hat auf genaue Prüfung des Stichmaterials der in Rom im Cinquecento erschienenen Stiche hin und mit der Hilfe von neuen aus den römischen Archiven gehobenen Dokumenten, ein klares und wirklich kostbares Bild von der Tätigkeit der besten und wichtigsten Kupferstichhändler und Verleger entworfen, so daß man wohl sagen kann, daß damit die Basen gebaut sind zu einer Geschichte des römischen Kunstverlages.

Antonio Salamanca ist sozusagen der Vater desselben und man kann den *Antonio Lafrery* als seinen Schüler und Nachfolger ansehen. Die datierten Stiche aus Salamancas Verlag stehen ja zwischen 1538 und 1549, während die ersten datierten mit dem Namen Lafrerys aus dem Jahre 1544 sind. Den 20. Dezember 1553 bildeten die zwei Verleger zusammen eine Gesellschaft. Salamanca starb schon 1562 und kurz nachher trennte sich sein Sohn *Francesco* von Lafrery, aber seinen Namen findet man nur auf einer von *Sebastiano del Re* gestochenen Karte Griechenlands.

Sehr wichtig ist die Prüfung, welcher Padre Ehrle das größte aus Lafrerys Verlag hervorgegangene Werk, das *Speculum Romanae Magnificentiae*, unterzieht. Die Kopien, die man davon hat, sind untereinander sehr verschieden und die Folgenummern, mit denen die Tafeln versehen sind, hängen von den verschiedenen Besitzern ab. Sicher ist es aber nach Ehrles Meinung, daß es gewiß ein von Lafrery bestimmtes Exemplar des *Speculum* gegeben haben mußte, und nicht, wie Cicognara meint, nur die von den Besitzern und Sammlern zusammengesetzten. Jedenfalls müßte dieses Exemplar in Originalform nur mit dem Namen von Lafrery bezeichnete Stiche enthalten, und nur solche, die von Stechern herrühren, welche vor seinem Tode (1577) gewirkt haben.

Von den vier Exemplaren, welche die vatikanische Bibliothek jetzt besitzt, meint Padre Ehrle, daß das älteste das aus der barberinischen Bibliothek stammende sein muß. Viele der Kopien sind von fremden Verlegern willkürlich mit ihren Namen versehen worden. Nach der ersten vatikanischen Kopie kommen ein Exemplar der Großherzoglichen Bibliothek in Gotha und die vierte Kopie der vatikanischen Bibliothek.

Als Lafrery 1577 das Zeitliche segnete, ging sein Geschäft in die Hände seiner Neffen *Stefano* und *Claudio Duchet* über und die Erbschaftsteilung besorgte der römische Stecher Mario Cartaro. Als Claudio Duchet starb, blieb während der Minderjährigkeit des nachgeborenen Sohnes, *Giacomo Gherardi* Leiter des Geschäftes, welches unter dem Namen *Haeredes Claudii Ducheti* weiterging. Mit dem Tode Gherardis fehlt der Leitfaden.

Padre Ehrle zählt die Namen der verschiedenen Verleger auf, in deren Hände sich die Kupferplatten der alten Gesellschaft *Salamanca-Lafrery* verteilten: *Giovanni Orlandi, Enrico van Schoel, Pietro de Nobili, Paolo Graziani, Nicolaus van Aelst.* Das Verlagshaus, welches wieder das ganze Material sammelte, war das der *De' Rossi*, welches sich aber in zwei Zweige teilte, das, welches *Alla Pace* seinen Sitz hatte und zu dem Gian Giacomo gehörte, und das von *Piazza Navona.* Während dieser zweite Zweig spurlos verschwindet, kann man den ersten bis 1738 verfolgen, in welchem Jahre *Lorenzo Filippo de' Rossi* der Camera Apostolica für 45000 Scudi alle seine Platten und Stiche verkauft, zu welchen noch viele von denen des alten Salamanca-Lafrery-Verlages gehörten und den Grundstock bildeten zu der *Calcografia Camerale*, aus welcher im Jahre 1870 die jetzige *Calcografia reale* erwuchs.

Nach diesem meisterhaft entworfenen Bild des alten römischen Renaissancekunstverlages bespricht Padre Ehrle den Plan Du Péracs. Der Plan mißt ungefähr 1 m in der Länge und 820 mm in der Breite und besteht aus vier Bögen. Es gibt von dem Plan eine zweite veränderte Auflage von 1640 und eine spätere von 1646. Der Plan ist prospektisch entworfen. Nachdem Leon Battista Alberti im Jahre 1450 den Plan Roms entworfen hatte, gab es nur einen von Leonardo Bufalini und den von Giacomo Boß gezeichneten und von Salamanca 1555 verlegten. Der Plan Du Péracs zeigt große Ähnlichkeit mit dem von Mario Cartaro, hat aber vor diesem den Vorzug, die Häusermassen genau charakterisiert zu haben.

Zum Schlusse muß ich erwähnen, daß die von Danesi besorgte Reproduktion der Karte tadellos ist, und daß man somit das Werk als ein mustergültiges ansehen kann.

Fed. H.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

AUS DEM RIESENGEBIRGE

ORIGINALRADIERUNG VON OTTO FISCHER

KOPF EINES JUNGEN MÄDCHENS

ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH WOLFF (KÖNIGSBERG)

Abb. 1. Valencia: Puerta del Palau (Kathedrale)

VON VALENCIANER KUNST

VON AUGUST L. MAYER

VALENCIA, die Stadt des Cid und Nachbarin Sagunts, blickt auf eine mehr als zweitausendjährige wirtschaftliche und künstlerische Kultur zurück. Was sich aus den Zeiten der Römerherrschaft erhalten hat, ist gering und unbedeutend. Die Mauren haben sich wohl durch die künstlichen Bewässerungsanlagen des Landes ein unvergängliches Denkmal gesetzt, von ihren Bauten ist aber gleichfalls nur noch wenig erhalten. Die aus dem 13. Jahrhundert stammende Kirche S. Nicolas war ursprünglich eine Moschee, was noch an dem eigentümlichen Deckengewölbe erkenntlich ist; ebenso S. Andres, wo jedoch jede Spur durch Restaurierung zu Beginn des 17. Jahrhunderts verwischt worden ist.

Von mittelalterlichen Stadttürmen sind noch zwei erhalten: die Torres de Serranos aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, sowie die 1444 erbauten Torres de Quarte. Nach außen sind die mächtigen Türme halbrund oder abgeschrägt, nach der Stadt dagegen viereckig.

Eine Eigentümlichkeit der Valencianer Kirchen bilden ihre mit blauen, weißen oder goldfunkelnden Azulejos (glasierten Tonfliesen) gedeckten Kuppeln, die häufig eine schlanke Laterne krönt. Die Kathedrale (la Seo) stammt in ihren ältesten Teilen noch aus dem 13. Jahrhundert: Capilla Mayor mit Umgang und Kapellenkranz, rechtes Querschiff, vor allem aber das Südportal, die Puerta del Palau, eine Glanzleistung romanischer Dekorationskunst (Abb. 1). An den übrigen Teilen wurde bis in das 15. Jahrhundert hinein gearbeitet.

Einzigartig ist der lichte, helmlose Cimborio über der Vierung, die Fenster mit kunstvollstem Maßwerk geziert. Mächtig wirkt der achtseitige Glockenturm, el Miguelete, an dem noch 1428 gearbeitet wurde (Abb. 2). Trotz des gotischen Schmucks am oberen Teile hat er in seiner Massigkeit und Schwere wenig mit den schlanken, zum Himmel strebenden nordischen Brüdern gemein; eine Umsetzung dieses Turmes in das elegante Barock bildet der Ausgangs des 17. Jahrhunderts entstandene Campanile von Santa Catalina.

Ein Bauwerk einzig in seiner Art, das nur noch einen etwas roheren Begleiter in Palma de Mallorca besitzt, ist die Lonja de la Seda, die Seidenbörse (1482). Einzig weniger wegen des Wehrgangs, der reichen Verzierungen von Türen und Fenstern als wegen der großen Halle, die von acht gewundenen Säulen und zwölf gewundenen Halbsäulen an den Wänden getragen wird. Was man beim nördlichen Anbau des Braunschweiger Doms mit Recht als profanierend empfindet, ist hier wie nirgends sonst am Platz: Wie das lärmt, in lebhafter südländischer Gestikulation schreiend in die Höhe fährt! Man glaubt förmlich die geschäftigen Kaufleute vor sich zu sehen (Abb. 3).

Aus der Zeit der spanischen Renaissance stammt der schlanke Bau der Audiencia, der ehemalige Palast der Abgeordneten des Königreichs Valencia. (Der

Abb. 2. Valencia: El Miguelete

große Sitzungssaal 1561 vollendet.) Etwas später (1586—1605) entstanden ist das Colegio del Patriarca, eine Stiftung des Valencianer Erzbischofs und Vizekönigs Juan de Ribera. Besonders reizvoll ist der in reinem Herrerastil gehaltene Säulenhof.

Der Barock hat in der Valencianer Architektur mehr verwüstet als Gutes gestiftet. Zahlreiche ältere Kirchen fielen ihm zum Opfer, besonders schlimm erging es der Kirche »Los dos Juanes«. Die Verwirrung des architektonischen Gefühls auf der Spitze zeigt jedoch der Rokokopalast des Marques de Dos Aguas.

Wie die Architektur so hat auch die *Plastik* in Valencia keine allzugroße Rolle gespielt. Sehr reizvoll ist das Aposteltor der Seo, dessen Skulpturen unter starkem französischen Einfluß in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Im Gegensatz zu den monumentalen Gestalten der französischen Schule am Westportal des Colegiata von Gandia zeigen diese Apostel mehr eine liebenswürdige Anmut. Die zwölf Alabasterreliefs am Trascoro aus dem Jahre 1466, die, wie Justi bemerkt, an Ghiberti erinnern, sind von einem Ghibertischüler: Giuliano Florentino. Am vollendetsten wohl die »Ausgießung des heil. Geistes«. Aus dem Jahre 1495 stammt die große Bronzegruppe des heil. Martin mit dem Bettler über dem Hauptportal von S. Martin. Von dem bedeutendsten Valencianer Bildhauer, Damian Forment, besitzt das Museum eine höchst edle Madonnenstatue (Estofadoskulptur) aus dem Convento de la Merced, sowie die Skulpturen eines großen Retablos aus dem Jahre 1502.

Renaissancegrabdenkmäler sind eine ganze Reihe erhalten. Künstlerisch am wertvollsten ist das des Marschalls Rodrigo Mendoza (1554) in S. Domingo.

Dem Beginn des 18. Jahrhunderts gehört eine höchst lebendige Franziskusstatue im Museum an, die früher den Altar Mayor des Convento de S. Francisco zierte (Abb. 4). Im weiteren Verlauf dieses Jahrhunderts haben dann die Vergara und ihre Schüler, unter denen vor allem José Esteve zu nennen ist, die Valencianer Kirchen reichlich mit Skulpturen versorgt. So sind von Ignacio Vergara (1715—1776) die Engelsgruppe an der Hauptfassade der Seo, den Namen Marias tragend, die Virgen des Altar Mayor (aus der Cartuja von Porta-Coeli) und die Skulpturen am Hauptportal des bereits erwähnten Palastes des Marques de Dos Aguas. Von Estebe sind unter anderen die Apostelfiguren im Querschiff der Seo, sowie der heil. Matthäus in einer der Zwickeln des Cimborio.

Unter den modernen spanischen Bildhauern nimmt Mariano Benlliure mit den hervorragendsten Platz ein. Eines seiner vorzüglichsten Werke ist das 1888 errichtete Standbild Jusepe de Riberas.

Den eigentlichen Ruhm Valencias bildet jedoch seine *Malerschule.* Bermudez hat zuerst Aragon, Katalonien und Valencia als großaragonesische Schule zusammengefaßt. Die Vorherrschaft führte von Anfang an bis auf den heutigen Tag Valencia, dessen Kunst sich durch einen starken Sinn für sorgfältige,

Abb. 3 Valencia: La Lonja

genaue Zeichnung, Monumentalität der Gestalten, bewegtes, dramatisches Leben in den Darstellungen und hohes, religiöses Pathos auszeichnet. Man wird daher verstehen, daß neben dem starken Einfluß der Niederländer die Werke der Sienesen hier lange nicht den nachhaltigen Eindruck erregen konnten wie in Katalonien. Sehr früh dringen neben deutschen Elementen oberitalienische — mailändische und venezianische — in diese Kunstsphäre ein und bis in die Zeiten Riberas und Orrentes haben die Valencianer sich Anregungen aus der oberitalienischen Kunst geholt. Dies ist das Eigenartige, daß die Sevillaner, die sich viel mehr in das Studium der formenstrengen Florentiner und Römer versenkten, auf dem Gebiet des rein Malerischen viel größere Triumphe gefeiert haben als die Valencianer, die in ihrer Monumentalität und Dramatik den Florentinern weit näher stehen.

Das älteste uns erhaltene Valencianer Tafelgemälde befindet sich im Besitz von Prof. José Burguera-Valencia: Es sind Bruchstücke eines Altarwerkes mit einem Kruzifixus, Maria, Johannes und Szenen aus dem Leben Santiagos aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, auf deren Rückseite um 1425 ein neues Altarwerk gemalt wurde.

Ende des 14. Jahrhunderts erscheint ein deutscher Künstler Andres Marçal de Sax (tätig 1394—1405), von dem jedoch kein Werk erhalten ist. Als sein Schüler wird Pedro Nicolau betrachtet (1394—1412), dessen zwischen 1400 und 1409 ausgeführter Retablo (Museum) — die Geschichte des heil. Kreuzes behandelnd — von hohem dramatischem Leben erfüllt ist und sich durch einen großen Reichtum von Typen auszeichnet.

Abb. 4. Der hl. Franciscus. Estofadoskulptur. (Valencia, Museum)

Der berühmteste der spanischen Quattrocentisten scheint, wenn nicht gar ein Valencianer selbst, so doch in Valencia bei Antonio Gueráu, Hofmaler Alfonsos V., gelernt zu haben[1]).

Jedenfalls hat *Dalmau* 1428 in Valencia gelebt, der König lernte ihn dort kennen und machte ihn im Juli dieses Jahres zum Pintor de casa del Señor Rey. Werke Dalmaus sind in der Turiastadt nicht mehr nachweisbar, nur ein anfangs des 17. Jahrhunderts stark übermaltes Bruchstück der von Dalmau herrührenden Virgen de la Esperanza aus dem Dominikanerkloster im Museum gibt noch ein Zeugnis von seiner Valencianer Tätigkeit.

Wie Gueráu und Dalmau war auch Jaime Baso, genannt *Jacomart* (gest. 1461), Hofmaler Alfonsos[1]). Von seiner Kunst vor seiner italienischen Reise (1442 bis ca. 1450) legen die Tafeln eines Retablo im Museum Zeugnis ab, Darstellungen aus der Passion, in denen namentlich die Behandlung der Landschaft, die wie einer Miniatur entnommen erscheint, von Interesse ist. Den durch das Studium der italienischen Kunst gereiften Meister zeigt das vor 1455 entstandene Triptychon, eine Anna selbdritt, S. Augustin und S. Ildelfons mit dem Stifter, dem Kardinal Borgia, darstellend, in der Colegiata von Jatiba sowie der 1460 ausgeführte Retablo des S. Lorenzo und S. Pedro Martir in der Pfarrkirche von Catí, ferner die aus seiner Schule stammenden, zwischen 1460—1470 gemalten Heiligen S. Jaime und S. Gil im Museum.

Zu Jacomarts Schülern gehörte wohl auch Maestro Rodrigo de Osona, der von 1464 an in Valencia nachweisbar ist[2]). In seinen Gestalten macht sich — namentlich in den Werken der Frühzeit — starker niederländischer Einfluß bemerkbar, während er in seiner Architektur ganz von oberitalienischen, namentlich venezianischen Vorbildern abhängig ist. Ein Jugendwerk ist die kleine »Piedad« im Museum. Aus späterer Zeit stammt eine große Kreuzigungsgruppe mit einer Predella, die verschiedene Heilige und eine Piedad enthält, in der Taufkapelle von S. Nicolas. Den Meister auf der Höhe zeigen die in der Cap. de la Purisima der Seo befindlichen Reste eines Retablo mit Szenen aus dem Leben des heil. Narcissus (Abb. 5), sowie die jetzt als Türen des Trassagrario dienenden Tafeln »S. Vicente Ferrer« und »S. Vicente Martir«, großgesehene Gestalten, wie in Venedig vor einen Vorhang gestellt, zu dessen beiden Seiten man in eine — höchst delikat behandelte — Landschaft hinausblickt. Bei den beiden im Museum befindlichen Predellen fällt neben der Lieblichkeit des Frauentypus die Freiheit in der Behandlung der Landschaft besonders auf, fast Verdacht erweckend, daß sie aus späterer Zeit stammt.

Rodrigos Sohn war gleichfalls als Maler sehr geschätzt. Sein Hauptwerk besitzt die Londoner National-Gallery, eine Anbetung der Könige bezeichnet »Lo fill del mestre Rodrigo«. Im Museum von Valencia ist ein »Christus vor Pilatus« von seiner Hand. Im

1) L. Tramoyeres Blasco: Luis Dalmau (La Cultura Española Mai 1907).

1) L. Tramoyeres Blasco: Las Provincias, Almanaque para 1906, 155 ff.

2) L. Tramoyeres Blasco: Maestro Rodrigo de Osona (La Cultura Española Februar 1908).

allgemeinen ist der Sohn in seinen Arbeiten trockner als der Vater, hinter dem er bedeutend zurückbleibt.

Aus Rodrigos Schule stammen verschiedene Reste von Retablos in der Sakristei der Seo, unter andern ein Wunder des heil. Dionys, sowie eine Reihe männlicher und weiblicher Heiligen.

Rodrigo arbeitete vornehmlich im Dienste des Valencianer Erzbischofs und Kardinals Borgia, des späteren Papstes Alexander VI., ebenso wie zwei italienische Künstler, die Borgia aus Italien mitgebracht hatte: *Francisco Pagano* und *Pablo de S. Leocadio.* Von den Arbeiten dieser Künstler ist in Valencia nicht mehr viel erhalten; sie sollten vor allem Fresken für die Kathedrale malen, doch scheint man nicht sonderlich mit ihnen zufrieden gewesen zu sein, namentlich nicht mit Pagano, von dem im alten Kapitelsaal noch eine »Anbetung der Könige«, ein trocknes Werk, zu sehen ist; 1482 verschwindet er für uns. Leocadio dagegen, der seit 1501 in Gandia arbeitet, hat einen großen Einfluß auf die Valencianer Kunst ausgeübt. Wie vor allem sein Hauptwerk, der Retablo der Colegiata von Gandia (1501—1505) zeigt, war er ein äußerst sorgfältig und sauber arbeitender Meister, der unter dem Einfluß der oberitalienischen Kunst stand. Seine Frauenköpfe sind von großer Anmut und besitzen etwas von dem Mailänder Sfumato. In der treuen Naturbeobachtung erinnert er etwas an Pisanello, dessen Reiterfiguren vom Rücken gesehen ihm besonders gut gefallen haben müssen, da er sie sehr häufig anbringt. In der Gewandbehandlung liebt er scharfbrüchige Falten, sein Kolorit ist tief leuchtend, namentlich das Kirschrot und Gelb. Vom Jahre 1507 an steht Pablo im Dienst der Herzogin von Gandia. Von seinen im Auftrag der Herzogin für das Kloster Sa. Clara ausgeführten Arbeiten ist noch ein Retablo erhalten. Vor diesem entstanden ist der künstlerisch weniger reife Santiagoaltar in der Kirche gleichen Namens zu Villareal.

Sein Sohn Felipe Pablo, der noch 1525 lebte, ist in seinen Arbeiten flauer und flüchtiger. Im Museum sind Bruchstücke eines 1525 von ihm für S. Domingo gemalten Retablos erhalten. Desgleichen sind zwölf große »Sargas« von seiner Hand mit Szenen aus dem Leben der heil. Jungfrau und S. Martins. Sie wurden 1513 für die Orgeltüren der Kathedrale gemalt und befinden sich jetzt in der Aula Capitular. Von einem anderen Schüler Leocadios rührt eine »Beweinung Christi« in der Sakristei der Seo her.

Abb. 5. Maestro Rodrigo de Osona: Bischofsweihe des hl. Narciso. (Valencia, Kathedrale)

Von noch größerer Wirkung auf die Valencianer Kunst war jedoch die Tätigkeit der beiden Leonardoschüler *Ferrando Yañez de l'Almedina* und *Ferrando de los Llanos* in dieser Stadt, die 1506 die Türen des Altar Mayor der Kathedrale mit zwölf Gemälden aus dem Marienleben schmückten. Um die Scheidung der Hände haben sich Justi[1]) und Berteaux[2]) bemüht, mit dem Resultat, daß sie nun beide die Gruppe der vollendeteren Tafeln, vor allem den Tod Marias (Abb. 6) Yañez zuweisen, dessen Hauptwerk seine Gemälde in Cuenca sind. Das beste Gemälde des Llanos befindet sich in der Kathedrale von Murcia. Es ist erheblich später, 1516, entstanden und gehört mit zum vorzüglichsten, was die Leonardoschule in Spanien hervorgebracht hat. Auf dem Rahmen unten liest man:

ESTA OBRA MAND. HAZER EL RACCIONERO IVAN DE MOLINA. A. MDXIIIIII

Dargestellt ist die Vermählung Josephs und Marias; als oberer Abschluß die Halbfigur eines Padre eterno mit Engelgloriole. Die graziös bewegte Maria, die vornehme Haltung ihrer Begleiterinnen, der den Stab brechende, lächelnd uns anblickende Mann und die eigenartige Gestalt der neben diesem stehenden, uns durch die vor dem Gesicht gespreizten Finger zulachenden Alten sind Schöpfungen eines wirklichen Meisters.

Wie Berteaux in seinem letzten Aufsatz in der Gazette des Beaux-Arts dokumentarisch nachweist[3]), ist das Gemälde ein Werk Ferrando de Llanos, der bis 1525 für die Kathedrale von Murcia arbeitete und dessen Erbe dort *Andres de los Llanos* (sein Sohn?) und *Maestre Jeronimo de Lança* antraten.

Aus der Schule der Ferrandos stammen die zwölf

1) Repertorium XVI. Miscellaneen II, 133 ff.
2) Gazette des Beaux-Arts 1907. II, 103—130.
3) 1908, Bd. I, 344 ff.

Propheten im Stadthaus, die 1518 für die Lünetten der Kapelle des alten Ayuntamiento gemalt worden sind. Ferner die »Heil. Familie in der Tischlerwerkstatt« im Museum (dort irrigerweise Pablo de S. Leocadio zugewiesen).

Auch *Juan Vicente Macip* ist aus diesem Kreis hervorgegangen. In Valencia selbst sind von seiner Hand nur die vornehmen Gestalten der Apostel Paulus und Petrus im Museum erhalten. Größere Retablos von seiner Hand besitzt die Kirche S. Martin von Segorbe. Der Sohn dieses Malers, der gleichfalls den Namen Juan Vicente Macip führt, doch meist *Juan de Juanes* genannt wird, gilt mit Recht als einer der bedeutendsten Künstler Valencias.

Juanes, der von 1523 bis 1579 lebte und höchstwahrscheinlich in Italien studiert hat, vereinigt in eigenartiger Weise niederländische Feinmalerei mit dem Adel der italienischen Renaissancekunst. Doch ist er da am höchsten zu schätzen, wo er nicht mit den Italienern wetteifert, sondern seine eignen Wege geht. Leider ist dies selten der Fall, dafür aber dann um so bedeutender und einflußreicher. Dies gilt vor allem von seinem Hauptwerk, der Cena, des Altarwerks links vom Altar Mayor in S. Nicolas; eine Zentralkomposition; die Jünger um einen runden Tisch gruppiert, im Vordergrund auf beiden Seiten je zwei Rückenfiguren, die Mitte selbst freigelassen und in eigenartiger Weise durch einen großen Knoten im Tischtuch betont. Neben der Kühnheit der Komposition ist die außerordentliche Feinheit der Ausführung, das Stilleben des Lamms, der Zitronen von großem Reiz. Dieselbe Kirche besitzt ferner zwei Retablos und eine große Kreuzigungsgruppe von seiner Hand. Das Mittelstück des einen Altarwerks, eine Anna selbdritt, zeichnet sich wiederum durch große Kühnheit der Komposition, die Hintereinanderschiebung der drei Gestalten, aus; auffallend der rein lionardeske Typus der Madonna. Man hat in letzterer Zeit Juanes Autorschaft für diese beiden Altarwerke bezweifelt. Bisher sind einige Gemälde von Schülern ausgeführt. Ob jedoch hier Juanes ganz auszuschalten ist, bedarf einer noch eingehenderen Untersuchung. Schließlich enthält die Sakristei von S. Nicolas einen Kopf der Madonna, in ein weißes Kopftuch gehüllt, ein Meisterwerk der Malkunst ebenso wie der Kopf des Salvador, das feinste Exemplar unter den vielen von ihm gemalten Bildern gleichen Inhalts. Berühmt ist seine »Taufe Christi« am Taufpfeiler der Leo, die Concepcion in der Jesuitenkirche, sowie die »Madonna de la leche« in S. Andres.

Abb. 6. Ferrando Yanez de l'Almedina Der Tod Mariä (Valencia, Kathedrale)

Das Museum besitzt eine Reihe Gemälde von seiner Hand (Abb. 7 u. 8), einen Ecce homo, zwei Exemplare des »Salvador«, eine »Verlobung der heil. Agnes«, sowie die Skizze zu der Cena in der Prado-

galerie. Unvollendet geblieben ist die in satten Farben leuchtende »Himmelfahrt Mariä« (aus dem Augustinerkloster stammend).

Juanes hinterließ zahlreiche Schüler, sein Sohn wie seine Töchter huldigten gleichfalls der Malkunst. Aus ihrem Kreis stammen unter andern die »Bekehrung Pauli« und der »Gute Hirte« in der Sakristei der Seo. Ein schwacher Nachahmer des Juanes ist der Pater *Fray Nicolas Borras* (1530—1610), dessen Oeuvre sich mehr durch seine Quantität als Qualität auszeichnet. Seine Passions-Darstellungen, die Cena im Museum sind ein dürftiger Abklatsch der Gemälde des Juanes. Am sympathischsten von seinen Werken, die hart in der Linie und kalt im Kolorit sind, dürfte wohl die »Heilige Familie« im Hauptsaal des Museums sein.

Gleichfalls aus Juanes Schule hervorgegangen ist der Begründer der Valencianer Seicentomalerei, *Francisco Ribalta* (1555—1628), dessen Werke am meisten von allen den Geist der Valencianer Kunst offenbaren[1]). Nach seiner Lehrzeit bei Juanes wandte er sich nach Italien, studierte dort gründlich die Schöpfungen Raffaels, Sebastiano del Piombos und Correggios und wurde für Spanien das, was Caravaggio für Italien geworden ist. Er verband als konsequenter Chiaroskuromaler einen ausgeprägten Naturalismus mit einem außerordentlich starken religiösen Pathos. Sorgfältig und sicher in der Zeichnung, ein Meister im kunstvollen Aufbau seiner Darstellungen, großzügig und weich in der Faltengebung, glühend im Kolorit, mit einer Vorliebe für stark rötliche Karnation schuf er eine große Reihe vollendeter Meisterwerke wie die von religiöser Leidenschaft durchglühte Szene »Franziskus wird von Christus am Kreuz mit der Dornenkrone gekrönt« (Abb. 9), den großen Retablo von Algemesí mit Darstellungen aus dem Leben Santiagos, die Glorifikation des heil. Bruno in Castellon de la Plana, die liebliche Immaculata im Museum, die Porträts Juan de Riberas und der Sor Angullona im Colegio del Patriarca und die — im letzten Grund von Juanes inspirierte — großartige Komposition der Cena am Hochaltar der Kirche des Colegio del Patriarca, die immer wieder nachgeahmt wurde und von der auch Rubens' Darstellung in der Brera abhängig ist. Schließlich seien hier noch die jetzt im Museum befindlichen Tafeln des großen Retablo aus der Cartuja von Porta-Coeli genannt, sein letztes Werk; am abgeklärtesten der heil. Bruno, zu dem in der Kupferstichsammlung noch eine Studienzeichnung vorhanden ist.

Abb. 7. Juanes Der Erlöser (Valencia, Museum)

(Nicht von Ribalta ist das Bild »Maria und Johannes« in der Münchener Pinakothek, das eher der Sevillaner als der Valencianer Schule angehören dürfte).

Ob Francisco Ribalta oder sein talentierter Sohn Juan, der 1597 geboren, seinem Januar 1628 verstorbenen Vater im Oktober gleichen Jahres schon in die Gruft nachfolgte, das monumentale, 1616 entstandene Gemälde »Der heil. Thomas von Villanueva mit zwei Colegiales« im Colegio de la Presentacion gemalt hat, muß dahin gestellt bleiben[1]). Juan, der einen besonderen Ruf als Bildnismaler besaß, ist in der Technik pastoser als der Vater und noch kühner im Aufbau der Komposition, wie seine bereits 1615 entstandene Kreuzaufrichtung beweist, ein ganz in Rubensschem Stil (wie die späte Antwerpener Hirtenanbetung mit dem großen Türken) komponiertes Bild.

Francisco Ribalta besaß eine reiche Schule. Von *Bausa* ist ein »Jüngstes Gericht«, links beim Eintritt in S. Andres, erhalten, von *Gregorio Castañeda* ein St. Michael mit dem Drachen (Museum; Replik im Stadthaus). Beachtenswert sind auch die Seitenaltäre des Retablo Mayor von Algemesí, die von Schülern Ribaltas ausgeführt sind, sowie eine Predella, eine »Grablegung Christi« in der ersten Kapelle links vom Haupteingang in S. Martin.

1) Vgl. die Studie des Verfassers in »Jusepe de Ribera« S. 25—33.

1) In meiner bereits erwähnten Studie habe ich das Werk dem Sohn zugeschrieben. Das Bild ist vor kurzem »restauriert« worden und zwar im Sinne der Malweise von Francisco.

Abb. 8. Juanes Madonna mit Heiligen (Valencia, Museum)

Von Ribaltas größtem Schüler, *Jusepe de Ribera*[1]), besitzt Valencia an eigenhändigen Werken nur die 1642 signierte »Hirtenanbetung« (Abb. 10) in der Sakristei der Seo, die beste Hirtenszene, die er gemalt hat und eines seiner vollendetsten Gemälde überhaupt. Schulrepliken sind der heil. Sebastian, die Hirtenanbetung und der heil. Paulus im Museum, Schulgut ferner ein männlicher Studienkopf, sowie das Brustbild eines Apostels.

Alles Suchen nach einem valencianer Frühwerk, nach einem Gemälde Riberas aus seiner Lehrzeit bei Ribalta, ist bisher leider ohne jeden Erfolg geblieben.

Neben Ribalta wirkte in Valencia die Künstlerfamilie der *Zariñena*, unter denen Juan († 1634) der bedeutendste ist. Er war Stadtmaler und unter seiner Leitung entstanden 1590—1593 die Wandmalereien im Salon de Cortes del reino in der heutigen Audiencia. Die lebensgroßen Porträts der Abgeordneten — im ganzen 101 Personen — bilden überhaupt das umfangreichste Porträtwerk der spanischen Kunst und erinnern lebhaft an die holländischen Schützenstücke; sie zeigen deutlich, daß Zariñena — von dem die Audiencia außerdem den bereits 1567 entstandenen Retablo der Diputados (Kruzifixus, St. Georg und Angel custodio) besitzt — die venezianische Bildniskunst studiert hat. Zariñena selbst hat die Nordwand eine »Sitiada« der Abgeordneten bezw. ihres Präsidenten, sowie den brazo real (Westwand) gemalt; doch lassen seine Arbeiten kühl. Am besten gelungen ist der sehr lebendig bewegte brazo eclesiastico (Westwand) von Vicente Requeña und die Malereien in den Südost- und Südwestwinkeln von Luis Mata, bezeichnet 1593. Dieser war bis 1495 Stadtmaler von Valencia; die Figur des Portero, die gewöhnlich für das Porträt Zariñenas gilt, ist das Bildnis des wirklichen Pförtners, der Navarro hieß. Die Vertreter der Ciudades reales malte Vicente Mestre.

Die größte Arbeit, der brazo militar mit über 40 Porträts, fiel an den Italiener Pozo, einen höchst langweiligen Bildnismaler (von ihm auch die Justitia auf der Südseite), dessen Werk außerdem durch eigne Übermalungen — die alten Abgeordneten wollten jünger, die jungen älter und alle weniger italienisch aussehen! — wie durch spätere Restaurierungen stark gelitten hat. Auf Rechnung des Restaurators zu setzen ist auch die Umwandlung des stark zerstörten Namens Juan auf der Signatur des großen Gemäldes der Nordwand in Cristobal.

Dieser Cristobal Zariñena soll 1622 gestorben sein; die ihm zugewiesenen Werke zeigen einen starken venezianischen Einfluß, namentlich die monumentalen Gestalten der Apostel Petrus, Paulus und Jakobus im Museum, das von Juan Zariñena eine Kreuzigungsgruppe (ohne den Kruzifixus selbst) enthält.

Ribaltas Erbe wurde in Valencia von Jeronimo Jacinto *Espinosa* nicht unwürdig angetreten. 1600 in Cocentaina als Sohn des Malers Jeronimo Rodriguez Espinosa geboren, soll er den ersten Unterricht bei dem Pater Borras genossen haben. Während seines langen Lebens (er starb 1680) schuf er eine Unmasse von Gemälden, die sehr ungleich in der Qualität sind. Besondere Sorgfalt ließ der Künstler stets der Gewandbehandlung angedeihen, was auch die zahlreichen Gewandstudien in der Kupferstichsammlung beweisen. Die durchgängig dunkle, in der Karnation rötlichbraune Farbgebung erklärt sich aus Espinosas Vorliebe für kräftige Untermalung mit terra di Siena. Unter den im Museum befindlichen Werken verdient die »Kommunion der heil. Magdalena« (Abb. 11; bez. 1665, aus dem Convento de la Magdalena) an erster Stelle genannt zu werden; ferner eine »Heil. Familie« und eine Allerheiligendarstellung aus S. Domingo aus der gleichen Epoche; ein Christus, dem Stifter des Jesuitenordens vor Rom erscheinend,

1) Vgl. des Verfassers »Jusepe de Ribera«. Hiersemann, Leipzig 1908.

bez. 1653, Szenen aus dem Leben des Heil. Luis Beltran, die der Künstler selbst 1650 für Befreiung von der Pest den Dominikanern schenkte. Etwas geringer die 1638 für Carmen Calzado gemalte Mantelmadonna und die zu dem Zyklus gehörige Darstellung im Stadthaus. Das Ayuntamiento besitzt auch sein großes zur Erinnerung an die Veröffentlichung des Breve Clemens VII. 1662 entstandenes Porträtwerk: »Die Madonna mit dem knienden Señores jurados.« Am vorzüglichsten das Porträt des Mannes links in der zweiten Reihe, wohl der Sekretär; gut auch das Bildnis des P. Nicolas Maes im Museum. Ein bedeutendes Werk des Künstlers ist der gewöhnlich auf den Namen Ribaltas gehende große Retablo im Dominikanerinnenkloster von Carcagente; es steht außer jedem Zweifel, daß Espinosa der Autor ist. Die Marienkrönung — das beste Gemälde des Altarwerks — zeigt engste Verwandtschaft mit der 1663 gemalten Immaculata des Stadthauses und dem Gemälde des Museums »Christus und Maria Pedro Nolasco erscheinend«.

Abb. 9. Francisco de Ribalta Die Dornenkrönung des hl. Franciskus (Valencia, Museum)

Ein wenig älter als Espinosa ist der im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts geborene, 1644 in Toledo gestorbene *Pedro Orrente.* Er war ein intimer Freund Grecos, neben dem er auch in S. Bartholomé zu Toledo begraben ist. Die Freundschaft wird wohl schon in Venedig geschlossen worden sein, denn Orrente hat sich wie kein zweiter Valencianer dem Studium der Kunst Venedigs hingegeben; bekannt sind ja seine — der Qualität nach oft geringen — Hirtenstücke im Geschmack der Bassani, die in allen größeren Kunstsammlungen zu finden sind. Abgesehen von zwei schlecht erhaltenen Johannesdarstellungen im Museum besitzt Valencia von Originalwerken des Meisters nur noch seinen formenschönen, goldtonigen »Sebastian« in der ersten Kapelle rechts vom Eingang der Seo (oben ein Padre eterno, am Sockel Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi). Von seiner wirkungsvollen »Opferung Isaaks« — den Kopf Abrahams könnte Giacomo Bassano gemalt haben — sind nur alte Kopien (Colegio del Patriarca, Stadthaus, Museum) erhalten. Die Kupferstichsammlung der Akademie bewahrt einige hübsche Rötelzeichnungen, Genrestudien, von seiner Hand.

Einer der besten Schüler Orrentes, von dem er namentlich das Valencianer Kolorit und den pastosen Vortrag geerbt hat, ist *Pablo Pontons,* von dem das Museum eine Darstellung aus dem Leben des heil. Pascual (der Heilige das Ordensgewand nehmend) besitzt. Bekannter als er sind Miguel und Esteban *March,* die Schlachtenbilder, Altargemälde und Stilleben in bunter Reihe malten. Von Haus aus begabte Künstler fehlt ihnen die Selbstzucht. Alles ein wüstes »Fa presto«, das jedoch manchmal wie bei dem »Heil. Rochus und die Pestkranken« im Museum nicht ohne Wirkung ist.

Für die Valencianer Malerei des 18. Jahrhunderts war *Palomino* von großem Einfluß, dessen großes Deckenfresko in der Kirche »Los dos Juanes« — in der Komposition eine geschickte Vereinigung von Correggios Johannesvision (Parma, S. Giovanni) und Giordanos Ildelfonsfresko (Toledo, Kathedrale) — zu seinen hervorragendsten Werken gehört; beachtenswert ist auch das Kuppelfresko von Na. Sa. de los Desamparados.

Mit Palomino war der Geistliche Juan Vicente *Vitoria* eng befreundet. 1650 in Denia geboren, studierte er in Italien, betätigte sich als Kunstschriftsteller (eine 1703 in Rom gedruckte Verteidigung der Raffaelschule gegen die »Felsina Pictrice« gerichtet) und starb 1712. Sein Hauptwerk sind die Kuppel- und Lünettenfresken der Cap. del Sagrario in der Seo, auf das Leben des heil. Petrus bezüglich.

Zu den gefeiertsten Künstlern seiner Zeit gehörte José *Camaron* y Boronat (1730 Segorbe — 1803), von dessen reger Tätigkeit neben den Gemälden in

Abb. 10. Jusepe de Ribera — Die Anbetung der Hirten (Valencia, Kathedrale)

der Seo: »Tod des heil. Franz«, »Dornenkrönung«; Altar Mayor von S. Catalina: »Marter der Heiligen« und verschiedenen Gemälden im Museum wie eine Allegorie der schönen Künste auch die zahlreich in der Kupferstichsammlung der Akademie erhaltenen Zeichnungen Kunde geben. Mit ihm kommt schon das reine Virtuosentum zur Herrschaft, das in den Werken des *José Vergara* sich mit einer übermäßigen Süßlichkeit und Glätte vereinigt. Aus der Menge seiner Werke seien hier nur die Purisima Concepcion (Seo, in ihrer Kapelle), die Darstellungen aus dem Leben des heil. Bischofs Ludwig (Seo, in der Kapelle des Heiligen), sowie die Erasmusmarter und Kreuzabnahme, ebenfalls in der Seo, genannt. Gleichfalls überschätzt wurde Salvador de *Maella* (1739—1819), von dem die Seo eine »Unterredung des Franc. de Borja mit der Königin Isabella« und das Museum die »Verklärung des Beato Gaspar Bona« besitzt.

Künstlerisch weit bedeutender als diese Werke sind die verschiedenen Altargemälde, die Maella für die Capilla de los Reyes nuevos in der Toledaner Kathedrale ausführte; sie zeugen — namentlich die »Hirtenanbetung« — von einem eingehenden Studium Correggios.

Ein Schüler Maellas war der vortreffliche Porträtist Vicente *Lopez Portaña* (Valencia 1772 — Madrid 1850). Neben der »Virgen de la Merced« im Museum, die die Madonna von Gefangenen umgeben zeigt, mit sehr naturalistischen Porträts seiner Frau und seiner beiden Söhne darunter, sind verschiedene Bildnisse im Stadthaus besonders beachtenswert. Am bekanntesten ist ja das *Goya*porträt des Künstlers geworden.

Ich nehme hier die Gelegenheit wahr, um auf ein wenig bekanntes Werk dieses Meisters, von dem ja Valencia eine ganze Reihe Gemälde besitzt, näher einzugehen. Es ist das von Loga in seinem Katalog unter Nr. 196 nur kurz erwähnte Porträt des Valencianer Erzbischofs Joaquin Company in S. Martin.

Der Kirchenfürst, ein Mann mit kräftigem, vollem Gesicht, großen, tiefliegenden Augen und breitem Mund mit schmalen Lippen, tritt uns in Lebensgröße, de face, in Dunkelgrün gekleidet, mit Kreuz und Ordensband entgegen. Brauner Fußboden, dunkler Grund. Das Bild zeigt folgende Unterschrift:

El Exmo é Illmo S^{or} Ir Joaquin Company, natural de la Villa de Pinaguila reino de Valencia, Ministro Grãl. de toda la Orden de S. Fran^{co} Presentado para el Arzobispado de Zaragoza en 30 de Junio de 1797 | y confirmado p^{r} ñtro S^{mo} P^{e} Pio sexto en 18 de diciembre del mismo año. Fuë trasladado al Arzobispado de Valencia, p^{a} cuya traslacion fue presentado por ñtro augusto Monarca D^{n} Carlos IIII y confirmado por ñtro S^{mo} P^{e} Pio septimo en | el Consistorio celebrado en onze de Agosto de 1800.

Valencia hat seine Tradition als eine Hauptstätte spanischer Malerei glänzend bewahrt: Joaquin Sorolla, der bedeutendste moderne spanische Maler, der ja

auch in der Berliner Nationalgalerie mit einigen Werken vertreten ist und in Paris wie in Berlin vor einiger Zeit ganz außerordentliche Triumphe feiern konnte, ist ein Valencianer Kind. Aber auch die Kunst seines Landsmannes José Benlliure gehört mit zum gediegensten, was sich heute in Spanien findet.

Zum Schluß noch ein Wort über das Valencianer Kunstgewerbe. Von Valencianer Fayencen hat erst vor kurzem Valentiner in diesen Blättern berichtet[1]). Die Hauptblüte dieser Kunst, in der sich noch am stärksten der maurische Einfluß geltend macht, fällt in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Ausgezeichnete Holzschnitzereien birgt die Audiencia: die um 1430 vollendete tiefkassettierte, mit vielen Estofadoengelsköpfen geschmückte goldglänzende Decke der Sala daurada, unter Leitung von Juan del Poyo ausgeführt. Ein Teil der Wandverkleidung der Estrada dieses Saales, die 1447—1450 von Rolando de Alemaña, Lorenzo Picard aus Burgund (oder dem Valencianer Mateo Llop?) gearbeitet wurde, ist jetzt im Museum zur Aufstellung gelangt. Schließlich sei noch der Artesonadoholzdecke und der mit geschnitzten Säulen und Konsolen reich gezierten Galerie (vollendet 1561) im Salon de Cortes, sowie der kunstvollen Rokokofenstergitter am Palast des Marques de dos Aguas gedacht.

1) Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. 18, 119 ff.

Abb. 11. Espinosa: Kommunion der hl. Magdalena (Valencia, Museum)

NOTIZ. Die von Herrn Hugo Kehrer im letzten Hefte dieser Zeitschrift veröffentlichte Handzeichnung des Meisters des Hausbuches ist bereits im Mai-Hefte 1908 der »Staryje gody« von mir besprochen. Selbstredend denke ich nicht daran, Herrn Kehrer einen Vorwurf daraus machen zu wollen, daß ihm dieser Aufsatz entgangen ist. Ich möchte zu seinen Ausführungen nur ergänzend bemerken, daß der Stich Schongauers B. 6 von dem Hausbuchmeister auch für den Stich Z. 10 benutzt ist und daß die auffällig genaue Herübernahme der Goldschmiedearbeiten auf seiner Vorlage die längst ausgesprochene Vermutung, daß der Hausbuchmeister eben kein Goldschmied, sondern Maler gewesen sei, zu bestätigen scheint. Vielleicht ist die Coburger Handzeichnung als Entwurf für ein Glasgemälde anzusehen. *GEISBERG.*

ZUM BILDE GOTTFRIED SCHADOWS

Von Max Osborn

Gottfried Schadow: Selbstbildnis. Ton. Etwa aus dem Jahr 1794. Im Besitz von Frau Adelheid Kaibel, geb. Schadow, in Göttingen

NIE hat sich Art und Wesen eines Künstlers in einem Selbstbildnis klarer gespiegelt als Johann Gottfried Schadows tiefste Welt in der Büste des Dreißigjährigen, deren Wiedergabe diese Seite schmückt. Ein junger Menschenkenner hat hier Zeugnis von sich abgelegt und alles, was er über dies interessante Thema wußte, souverän zusammengefaßt. Wir lesen von den feinen Zügen dieses Gesichts die Linien ab, die sein ganzes Schaffens- und Gedankenreich umschreiben: die kostbare Mischung aus unerschütterlicher Treue zu Natur und Leben und heißer Sehnsucht nach großer Form und schlichter Kraft des Ausdrucks, aus ehrfurchtsvollem Wirklichkeitssinn, der unausrottbar im Boden des Realen wurzelt, und freier, lachender Fähigkeit, über den Alltag hinzuschweben. In dieser prachtvollen Stirn, in diesem forschenden Auge lebt die schweifende Phantasie der schöpferischen Anschauung, die alles Kleine in die Sphäre des Bedeutsamen emporzuheben vermag, weil sie in jedem Eckchen der umgebenden Welt ein Sinnbild ihrer Einheit erkennt; aber in dem leisen Lächeln dieses Zuges vom Nasenflügel zum Mundwinkel, in diesem sprechenden Munde selbst, der sich zu einem skeptischen Worte zu öffnen scheint, in der unerbittlichen Energie dieser stattlichen Nase — »Es ist die Nase eines Bemerkers«, sagte Goethe in den Physiognomischen Fragmenten von Klopstocks Schattenriß — ruht der Verstand, das Wissen, die Kritik, die allem Überschwang Halt gebieten. Dort ist das Land zeitloser Schönheit, hier die moderne Lust am Individuum; dort ist Weimar, hier ist Berlin. Es ist die Quersumme des deutschen Kunstverstehens und -Schaffens um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts.

Und unser Blick schweift weiter zu dem ergreifenden Blatte, auf dem der Fünfundsiebzigjährige seine verwitterten Züge in breiten Pinselstrichen mit Tusche dem Papier anvertraute. Jahrzehnte sind über das Antlitz hingerauscht. Sie haben Glück und Wehmut, Ruhm und Weltverachtung, Erfüllung und Enttäuschung in seine einstens glatten Formen eingegraben. Aber seinen Grundcharakter hat es gewahrt; nur schärfer noch hat das Alter die großen Haupt- und Urelemente seines Wesens von innen heraus sichtbar gemacht, wie der Hammer des Goldschmieds das Relief der schmückenden Ornamente von innen her in die metallne Schale treibt. Auch dieser Greis steht noch mit beiden Füßen fest auf der Erde, und die zeugende Kraft seines Genius saugt immer noch aus eben dieser engen Vertrautheit mit der mütterlichen Natur den Trieb zur Höhe.

*

So steht der Mann vor uns. So sein Werk, wie es nun die *Ausstellung der Berliner Akademie* aus langem Schlummer zu neuem Leben erweckt hat. Die Berliner sind fleißige Leute. In ganz Deutschland hat man seit der großen historischen Revision der Jahrhundertausstellung den Boden umgepflügt und aufgewühlt, um nach vergrabenen Schätzen zu fahnden: nirgends mit zäherer Energie und Arbeitsfreude als in den märkischen Sandgefilden. Kaum an einer anderen Stelle auch mit gleichem Erfolge. Das Tohuwabohu der turbulenten Weltstadt von 1900 hatte alle Erinnerungen an die Vornehmheit und Reife ihrer einstigen Kultur verschlungen. Das Zerrissene und Sprunghafte ihrer Kunstäußerungen, die in ihrer Ver-

einzelung und Verzettelung sich zu keiner Einheit zusammenschließen wollten, hatte den ästhetisch Empfindenden den Appetit so gründlich verdorben, daß sie kein Verlangen trugen, dem Werdegang dieses Monstrums liebevoll nachzuspüren. Jetzt waren die geschichtlichen Instinkte aufgestachelt. Und dem geschärften Blick präsentierte sich zu seinem Staunen und Entzücken ein untergegangenes Berlin, das eine Seele besaß. Die Steine der alten Häuser, Kirchen, Brücken, Höfe bekamen Zungen und erzählten von einer Stadt, in der alles Charakter, Einheit, Geschlossenheit, Eigenart war. Und ein weitausstrahlender Kreis künstlerischer Temperamente schwebte leuchtend über ihr. Der junge Menzel ward entdeckt. Sein Johannes Franz Krüger rückte zu neuen Ehren ein. Seine Nebenmänner, die Gärtner, Hummel, Hintze, Magnus, Catel, erhoben sich aus ihren Gräbern, schüttelten Staub und Moderduft ab und stellten sich als höchst lebendige Herren vor. Karl Blechens Ahnungen kommender Entwicklungen wurden begriffen. Aber über ihnen allen ward deutlicher und deutlicher ein ruhig glänzendes Gestirn sichtbar, die Sonne dieses ganzen Systems: das Sternbild Gottfried Schadows. Von ihm empfingen sie Licht und Wärme, und wenn auch auf einzelnen jener Planeten unter stets anderen atmosphärischen Bedingungen sich ein eigenes Leben entfaltet hatte: sie waren im Grunde doch abgesplitterte Stücke dieses Fixsterns. Denn in ihm war die individuelle Kraft des künstlerischen Berlinertums kosmisch sichtbar geworden.

Was ist dies: »künstlerisches Berlinertum«? Es ist ein Kunstgeist, der aus der Art der Stadt geboren ward, aus ihrer märkischen Besonderheit, die modifiziert ist durch einen Schuß Holländertum und protestantisches Franzosentum. Aus ihrem unbestechlichen Wirklichkeitssinn, der aus den Niederungen des Nüchternen durch eigene Macht den Weg zu weltgeschichtlicher schöpferischer Tatkraft fand. Der die trockene Scholle durch eisernen Fleiß, den keine trügerischen Illusionen verwirrten, in einen fruchtbaren Landstrich wandelte und die Augen der Welt auf dies Phänomen kolonisatorischer Tätigkeit zwang. Der so gesund war, daß er selbst durch die Feuer phantastischer Sehnsucht nur gehärtet wurde, ohne sich zu verbrennen.

Der Alt- und Großmeister dieses Kunstgeistes war Schadow. Er hat manche Veränderungen des Geschmacks erlebt. Seine Werdezeit fällt mit den Ausklängen des Rokoko und des Zopfes zusammen. Dann kam der klassizistische Umschwung. Es folgten die Anfänge der historischen Bewegung. Alle diese Anregungen hat er in sich aufgenommen und für seine Entwicklung verwertet. Aber er hat sie nur benutzt, um den Kern seines Wesens zu bereichern, nicht ihn zu verändern. Der in Paris geschulte Niederländer Tassaert war sein erster Lehrer; Trippel in Rom sein zweiter. Er entnahm ihnen, was er brauchen konnte, und trank zeitlebens weiter aus eigenem Glase. Denn er hatte sein Gesetz in sich, und dies hieß: goldnes Handwerk, Treue zur Natur, und Vertrauen zu der Sicherheit des eigenen Sehens und Empfindens. Theorien konnten ihm nichts anhaben, weil seine Persönlichkeit in ihrer Schlichtheit zu stark, zu erdenfest und selbstbewußt war, um sich von des Lebens goldenem Baum fort zur Spekulation verleiten zu lassen. Und er erkannte den Wert der handwerklichen Erbschaft des achtzehnten Jahrhunderts zu gut, als daß ihn die gelehrten Manieren des neuen Säkulums hätten verlocken können.

Als in den sechziger Jahren einmal Richard Lucae, der Berliner Architekt, von seinen Schülern bestimmt wurde, ihnen das Schlüterschloß an der Spree zu zeigen, und, nicht ohne einiges Widerstreben, ihrem Wunsche willfahrte, nahm er am Schloßportal — so erzählte mir jüngst einer, der noch dabei gewesen — das Wort und sprach: »Meine Herren, ich will nun Ihre Bitte erfüllen. Aber eins sage ich Ihnen: Sehen und Vergessen!« Eine Anekdote, die einen ganzen Abschnitt der Kunstgeschichte in der Nuß darbietet. Lucae war ganz in den Traditionen der Schinkelschule (nicht eigentlich Schinkels selbst, sondern eben seiner Schule) aufgewachsen. Neben dem Neuklassizismus, der dort gelehrt wurde, ließ er höchstens noch die Formensprache der Renaissance gelten (in der er später, in den siebziger Jahren, sein Hauptwerk, das Palais Borsig, baute). Aber alles, was auf das Cinquecento folgte, Barock, Zopf, Rokoko — brrr! — war ihm wie seinen Zeit- und Zunftgenossen Satanswerk, Kunstlosigkeit, Verwilderung und Verführung der Jugend. Und als Schinkels auserwählter und berufener bildhauerischer Nebenmann galt ihnen nicht Schadow, sondern Rauch; in ihm erst sahen sie den Beginn einer Berliner Plastik großen Stils. Der alte Schadow wurde mit Respekt, aber ohne Begeisterung, als ein Künstler des »Übergangs« bezeichnet. Des Übergangs, das heißt zum wahren Licht des neuen Griechentums.

Das eben ist der fundamentale Unterschied zwischen der einstigen und der heutigen Beurteilung Schadows. Damals schätzte man ihn, weil er aus einer »irrigen« Kunstauffassung schließlich doch zum Klassizismus vorgedrungen war. Wir verehren ihn, weil er genugsam ein Eigener war, um die Doktrinen jener »reinen« Kunst, die die Weisheit mit Löffeln gegessen hatte, nur insoweit willkommen zu heißen, als er sie nutzen konnte, und dann verabschiedete. Weil er der Herold des großen norddeutschen Prinzips eines richtig verstandenen Realismus war, in einer Zeit, da es von allen Seiten her bedroht wurde; und es ist einer seiner größten Ruhmestitel, daß er auch mutig genug war, diese Gedanken, die dann Hauptgedanken der gesamten modernen Kunst wurden, selbst Goethe gegenüber zu verteidigen. Wie er diesen Standpunkt wahrte und vertrat, lehrt uns die Berliner Ausstellung, der Hans Mackowsky sein jahrelang fundamentiertes Wissen von Schadow, Arthur Kampf und Ludwig Justi ihre Organisationsgabe geliehen haben.

*

Wenn der Meister in jenem berühmten Aufsatz der »Eunomia« mit festen Strichen den Boden umzog, auf dem er stand, mag der Weimarer Olympier darin

Gottfried Schadow: Friedrich Nicolai. Tonbüste. 1798. Im Besitz der Universitätsbibliothek zu Halle a. S.

Gottfried Schadow: Aus den Studien nach den Viganos. 1796. Federzeichnung.
Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin

Gottfried Schadow: Aus den Studien nach den Viganos. 1796. Federzeichnung.
Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin

nicht viel anderes gesehen haben als das Bekenntnis einer Kunst, die sich in öder Wirklichkeitsabschrift und unfreier Natursklaverei erschöpfte. In Wahrheit hat der Berliner nun eben den Beweis geführt, daß man gerade von solchen gesunden Grundsätzen her zu den freiesten Höhen der Kunst aufsteigen kann.

Schadow war lange Jahre der leitende Geist der Berliner Akademie, und die Akademie bringt ihn jetzt wieder zu vollen Ehren. Aber sein Wesen und seine Kunst sind für immer bestimmt worden durch seine höchst unakademische Werkstatterziehung. Nach der Lehre vor allem, die er als Knabe durchmachte, gehört er nicht eigentlich dem neunzehnten, sondern dem besseren achtzehnten Jahrhundert an. Wir wissen, wie er bei Tassaert, nach den ersten Unterweisungen im Zeichnen, Ton zu kneten und zu bossieren, Formen in Gips auszugießen und Marmor zu abauchieren, dazu für Reinigung und Heizung des Ateliers zu sorgen hatte. Das war noch gute alte Handwerkstradition, die keine großen Worte machte und den Kunstjünger als Lehrling einschirrte. Und ohne viel Federlesens ward der Heranwachsende nun auf das Studium der Natur gewiesen, auf jene »reale Wahrheit«, die der Goethegegner von 1801 als »über der inhaltlichen« stehend pries. Es wird ja nicht lange dauern, bis wir in Berlin auch eine Tassaert-Ausstellung bekommen, und dann wird man erkennen, was Schadow seinem ersten Meister verdankte. Die Tassaert-Büsten von Zieten und Moses Mendelssohn in der Nationalgalerie vermitteln schon jetzt einen Begriff davon. Wie man das Verhältnis der beiden früher betrachtete, dafür erhielt ich in diesen Tagen durch Zufall einen neuen Beweis, als ich, aus irgend einem Anlaß, in alten Bänden der Leipziger »Illustrierten Zeitung« blätterte und in einer Nummer aus dem Winter 1850 auf den anonymen, aber sehr sachkundig geschriebenen, zweifellos von einer Autorität verfaßten Nekrolog Schadows stieß. »Tassaert«, so heißt es dort tadelnd, »verband mit der steifen Geziertheit der französischen Künstler den genrehaften Typus der Niederländer und geriet dadurch auf einen Weg, der der reinen Form des klassischen Ideals gerade entgegengesetzt war.« Er besaß ein so ausgesprochenes »Streben nach engherziger Individualität, daß er selbst den Büsten einen ganz besonderen Ausdruck gab«! Man traut seinen Augen nicht, wenn man diesen Satz liest. Aber man stellt mit Genugtuung fest, daß Schadow von solchen klassizistischen Verblendungen zeitlebens frei blieb. In seiner Porträtkunst, die man auf der Ausstellung jetzt zum erstenmal im Zusammenhang studieren kann, folgte er ohne Wanken Tassaerts »Streben nach engherziger Individualität«. Gerade wie er hier in jedem Falle das absolut Individuelle herausarbeitete und doch dem Ganzen Stil zu sichern wußte, wie er immer aufs neue die Besonderheit der Aufgabe durch ein entsprechendes besonderes Mittel der Darstellung überwand, ohne daß der Eindruck der ganzen Büsten-Versammlung unruhig oder sprunghaft würde; wie er die Form-Harmonien und -Dissonanzen der Köpfe aus der Natur übernahm und sie zugleich geistvoll deutete, stets vom Physischen ausgehend und bei ihm endigend, und doch stets von innen her persönlich beseelend — das ist wundervoll. Bei dieser Art der Arbeit konnte es kein Hinabgleiten in ein Schema geben; denn jedesmal wurde gleichsam die Methode nach dem in Frage stehenden Vorwurf neu gebildet. Und immer ist es wie neues Leben, das uns entgegenleuchtet. Eine kostbare Reihe! Da ist der Kopf Meierottos, des »Joachimstalers«: eine ganz persönliche Mischung aus deutscher Schwere und pädagogischer Milde. Der Sternwartendirektor J. E. Bode: alles scharfes, eindringliches Denken, vor-

Gottfried Schadow: Männliches Bildnis. Kreide. Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin

Gottfried Schadow: Die Hoffnung. Gips. 1797—1802.
Im Besitz des Hohenzollern-Museums zu Berlin

aussetzungslose Wissenschaft. Der Minister Herzberg: ein kräftiger, organisatorischer Geist, der hohe preußische Beamte der Humboldt-Sphäre. Der alte Wieland: ein Greis mit dem feinen, glücklichen Lächeln eines Mannes, der eine frohe Jugend selig genossen und nie vergaß. Friedrich Nicolai: gescheit und unsympathisch, wie eine Illustration zu Goethes grobianischer Anzapfung des Berliner Aufklärers nach den »Freuden des jungen Werther«, ein abgestumpftes Gesicht, das eigentlich nur aus Flächen, nicht aus Formen besteht. Und nun sehr charakteristisch: diejenige Büste, die sich am meisten der »reinen Form des klassischen Ideals« nähert, ist ein Porträt Friedrich Gillys, des jungen Architekten, der wie ein strahlendes Meteor am Himmel der Berliner Kunst aufging und niedersank; aber diese Büste hat Schadow (wie Mackowskys kundige Katalogerläuterung mitteilt) nach Gillys Tode (1800) aus dem Gedächtnis modelliert. Hier konnte er die modische Vortragsart gebrauchen, weil Gilly selbst mit Leidenschaft dem antikisierenden Credo anhing, und weil es auf den Eindruck unmittelbarer Lebendigkeit nicht mehr ankommen konnte. Und wirklich erreichte er es, daß um die edlen Jünglingszüge dieses Marmorkopfes etwas Feierliches, Entrücktes schwebt; man denkt an Botticellis Bildnis des Giuliano Medici, das gleichfalls dem Andenken eines Dahingeschiedenen gewidmet ward.

Wohin ist diese Kunst des plastischen Porträts geraten? Nicht nur in Berlin sucht man sie in den Jahrzehnten, nachdem Schadow seine Bildhauerwerkstatt geschlossen, vergebens. Schon unter seinen nächsten Nachfolgern, schon unter Rauch verblaßt sie, um dann unter den Händen der Rauchschüler vollends einer verständigen Tüchtigkeit Platz zu machen, die nichts mehr von dem blutvollen inneren Leben des Altmeisters aufzuweisen hatte. Wir wollen nicht in den heute landläufigen Fehler verfallen, bei jeder Neuentdeckung oder Wiederentdeckung eines älteren Künstlers seine Nachfolger nun gleich als vollendete Stümper und Idioten hinzustellen, um eine möglichst wirksame Folie zu gewinnen. Aber dies darf bei allem schuldigen Respekt vor Rauchs Genie gesagt werden, daß seine Porträtkunst nichts von dem fortsetzte, was Schadow eingeleitet hatte. Schon jene kleinen Nuancen der Kopfhaltung, die der Alte seinen Modellen ablauschte, um sie dann doch aus dem Zufälligen, Transitorischen zu höherer Gültigkeit emporzuheben, wagte der Jüngere nicht mehr; und sie sind es in erster Linie, die Schadows Büsten ihre unvergleichliche Wahrhaftigkeit geben. Nach seinem Tode wird alles streng und ruhig, bis sich die Strenge und Ruhe in Starrheit, Leere und Eindruckslosigkeit wandelt.

Die Rauchianer gingen von einer Idee aus, Schadow vom Objekt. Auch da, wo es sich um sogenannte Idealkompositionen handelte. So erhielten seine dekorativen weiblichen Gestalten, noch vom Rokoko her, jene Anmut und Holdheit, die doch alles Gezierte, Preziös-Niedliche, gesucht Graziöse von sich weist, jene leise Beimischung eines feinen sinnlichen Reizes, die ihnen stets ganz bestimmte Persönlichkeitswerte sichert. Die wenig bekannte Statue der »Hoffnung«,

Gottfried Schadow: Aktstudien. Rötelzeichnungen. Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin

Gottfried Schadow: Studien zu einem Windspiel. Kreide. (Vorarbeiten zu der Statuette Friedrichs des Großen mit den Windspielen, 1821—22)
Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin. (Gehört zusammen mit Abb. auf Seite 146)

Gottfried Schadow: Ofen aus den Königskammern des Berliner Schlosses

Gottfried Schadow: Teilstück aus dem Paroiesaal der Königskammern im Berliner Schloß. Gipsreliefs. 1787—88. (Gipsabgüsse kürzlich für die Schadow-Ausstellung der Akademie hergestellt)

die in diesem Hefte wiedergegeben ist, liefert ein Meisterbeispiel dafür. Wie oft ist dies Thema in sanftem Schablonenstil behandelt worden! Bei Schadow wuchs das Werk aus einer Porträtbüste der Demoiselle Friederike Unger durch allmähliche Ergänzung zu einer lebensgroßen Figur heran. Und was entstand, ward statt einer blutlosen Allegorie die ganz individuell empfundene Gestalt eines liebenswürdigen jungen Mädchens, das sich mit natürlichster Anmut vornübergebeugt auf einen Anker lehnt.

Ein Zug der »neuen Richtung« seiner Zeit mußte Schadow sympathisch berühren: ihr Hinweis auf das Einfache, Unpathetische und Unrhetorische, der ohne Frage damals sehr wohltuend wirkte. Denn auch der Zopfstil hatte sein Schablönchen, das gefährlich werden konnte. Insofern war auch der Klassizismus, richtig verstanden, für den Künstler zu brauchen, der das letzte Heil im Studium der Natur sah, das ihn dann wieder ebenso vor dem Schematismus der kopierenden Gräkomanen bewahrte. Hier lag die starke Wurzel seiner Kraft. Als es sich darum handelte, die Pferdegestalten für die Quadriga des Brandenburger Tores zu modellieren, hielt sich Schadow nicht an Museen, Abgußsammlungen und Zeichnungen nach der Antike, sondern er ging in die Tierarzneischule und in den königlichen Marstall, wo ein Bereiter gehalten war, ein von ihm gewähltes Pferd nach seinen Angaben so lange vorzureiten, wie er es wünschte.

*

Der Bildhauer Schadow wäre immerhin den Versuchungen der griechischen Übermacht doch noch eher erlegen, wenn ihm der Zeichner Schadow nicht mahnend, warnend, kontrollierend zur Seite gestanden hätte. Der aber tritt jetzt fast noch überraschender auf als der Plastiker. Was schon die Jahrhundertausstellung über den engeren Kreis der Fachleute und Kenner hinaus verkündet hatte, wird in der Akademie in großartiger Weise bestätigt und ergänzt. Ein Künstlergeist steigt vor uns empor von einem Reichtum, der unerschöpflich ist wie die Natur selbst, die ihm in jedem Augenblick den Stift führte. Das schärfste Auge beobachtet die Welt ringsum, erfaßt überall mit ruhiger Treffsicherheit das Entscheidende und löst es aus der Fülle des Tatsächlichen heraus, dessen Summe auf diese Art gezogen wird. Das Objekt bleibt immer Ausgangs- und Endpunkt. Und wird doch niemals ohne Subjektivität vorgetragen; der Weg bleibt deutlich, den es durch das Auge und die Hand des Zeichners genommen hat. Als Schadow bei Tassaert begann, ließ ihn dieser am liebsten nach Boucher arbeiten, der ihm als der beste Lehrmeister erschien. Aber der Schüler ging bald darüber hinaus und erzog sich selbst dazu, die Richtlinien nur von den persönlich gesammelten Erfahrungen vor der Natur und von dem inneren Gesetz des jeweiligen Themas zu empfangen. Überblickt man die rund zweihundert Zeichnungen, die jetzt aufgereiht sind, so überraschen, verblüffen zuerst ihre Verschiedenartigkeiten, ja ihre scheinbaren Widersprüche. Wer näher zusieht, erkennt, daß sich diese Dissonanzen schließlich doch wieder lösen; denn über aller Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen schwebt einigend das große Prinzip,

Gottfried Schadow: Frauenbildnis. Kreide und Rotstift.
Im Besitz von Frau Prof. Adelheid Kaibel, geb. Schadow, in Göttingen

jedes Motiv auf seinen spezifischen Grundgehalt an Form- und Flächenerscheinung, an Bewegung und Charakter zu reduzieren. Ähnlichkeiten mit der Art anderer Meister, älterer, jüngerer, gleichzeitiger, tauchen wohl auf; doch sie sind letzten Endes belanglos. Eine Berliner Zopfgesellschaft läßt vielleicht an Chodowiecki, eine Soldatenstudie an Menzel, ein Köpfchen, ein weibliches Einzelfigürchen gar noch an Boucher, ein paar Porträtzeichnungen in Kreide und Rotstift mit gehöhtem Weiß an Krüger, einige Akte an die klassizistischen Akademiker denken. Aber noch modernere Assoziationen bieten sich. Eine halbliegende Frauengestalt im weiten Mantel hat etwas von dem großen Duktus Delacroix'; Köpfe interessanter, nervöser, beweglicher Menschen werden mit fast impressionistischen Mitteln festgehalten, oder die Aufmerksamkeit konzentriert sich bei einem Akt so sehr auf das Spiel des fein empfundenen Umrisses, daß sich der Name Maillols auf die Lippen drängt. Das geht, ohne klare zeitliche Grenzen, seltsam durcheinander. Haarscharfe, dünne Linien wechseln mit breiten, weichen und gewischten Strichen; subtile Konturenzeichnungen mit wohlerwogenen Licht- und Schattenwirkungen. Es gibt kein Regulbuch. 1797 entstehen nebeneinander die Entwürfe Schadows zu einem Monument Friedrichs des Großen, die auf der denkwürdigen Berliner Ausstellung jenes Jahres erschienen. Zwei davon sieht man jetzt: das eine Mal stimmt er für die Lösung in Form einer Apotheose, mit einem entschieden barocken Anklang; das andere Mal flüchtet er sich zum entgegengesetzten Extrem: zum schlichtesten Preußenrealismus und bringt mit Feder und grünlichen Aquarelltönen den alten Fritzen mit Dreispitz zu Papier, der später für Rauch maßgebend wurde. Zu gleicher Zeit arbeitet er an der Doppelstatue der Prinzessinnen, in der sich alle Elemente seiner Kunst wie in einem Brennspiegel treffen. Kurz vorher (1796) interessierte er sich für die Viganos, das italienische Tänzerpaar, das damals Berlin auf den Kopf stellte und ähnliche Künste getrieben haben muß wie unsere göttliche Isadora, indem es sich von der antikisierenden Mode zu dem Experiment anregen ließ, das Ballett aus seiner Konvention zu befreien; Schadow schuf sich für sie einen ganz eigenen Umrißstil, halb cornelianisch, halb pompejanisch und dabei doch so von innen her belebt in jedem Strich, daß die beschwingten Gesten und Attituden der Tänzer unmittelbar festgehalten und zugleich in einen künstlerischen Dialekt übertragen erscheinen. So schaukelt Schadow zwischen den Endpunkten seiner Kunst her und hin. Oder vielmehr: er läßt sich von den Eindrücken und ihren Reflexen in ihm selbst treiben. Daher stammt die bezwingende Logik dieser seltsam nuancierten Zeichenkunst. Man hat niemals ein Gefühl der Unruhe, des Verwirrenden; trotz allen Schwankungen nie ein Gefühl des Schwankens. Weil jedes Blatt nur als eine neue Äußerung derselben künstlerischen Macht auftritt. Worin das Überzeugende dieses Zustandes liegt, ist schwer oder gar nicht mit Worten zu beschreiben. Vielleicht ruht es in — dem Antlitz des Künstlers, dessen leises Lächeln uns darüber aufklärt, daß dieser Mann keine allgemein gültigen Vorschriften kennt und anerkennt, sondern sich bei jedem Wirklichkeits-

Gottfried Schadow: Friederike Unger. Kreide, etwas Rotstift.
Im Besitz von Frau Prof. Adelheid Kaibel, geb. Schadow, in Göttingen

Gottfried Schadow: Studie zu einem Windspiel (siehe die Abb. auf S. 142)

ausschnitt, den das scharfe Auge wählt und zur Darstellung bestimmt, seine Entscheidungen vorbehält. Schadow war nicht nur ein Realist im Schulsinne, er war auch ein künstlerischer Realpolitiker, der Natur und Welt je nach ihren Launen behandelte und dadurch um so sicherer überwand.

*

Jenes Lächeln erklärt aber noch ein anderes. Ich sagte schon: in ihm spiegelt sich Schadows Berlinertum. Vor allem seine norddeutsche Skepsis. Er war kein Pathetikus und hat gewiß, wie Fontane, keinen Sinn für Feierlichkeit gehabt. Klassizistischer und romantischer Überschwang mußten vor diesem Lächeln erbleichen oder gar komisch wirken. Er sah den Menschen bis in die Nieren und entwaffnete sie durch seine Ironie. Was wir aus Schadows Schriften lernen: daß ihm alle Phrasen und großen Worte verhaßt waren, und daß ihm alles Wirtschaften mit abstrakten Begriffen der Kunst gegenüber sinnlos vorkam, bestätigen seine Zeichnungen. Das ist ein märkischer Grundzug, der dann seine konsequente Fortbildung in den zahlreichen Karikaturen des Meisters findet. Er schied scharf: wenn er keine satirischen Ansichten hatte, so hütete er sich wohl, das Charakteristische zu unterstreichen (wie es, später namentlich, Menzel so oft tat); erst wenn es im Plane lag, ließ er sich dazu hinreißen. Dann aber ohne Erbarmen. Und nun saß der Spott gegen seine geliebten Mitbürger und Mitbürgerinnen aber auch haarscharf. Die Blätter, in denen er das Berliner Publikum seiner Zeit, die unkultivierten Köpfe der Philister, die Modenarrheiten der Damen, die inhaltlose »Begeisterung« der »ästhetischen« Bourgeoiszirkel aufs Korn nahm, sind Geißelhiebe. Auch Leute, denen seine Sympathie und Verehrung galt, sah er gelegentlich im Hohlspiegel; die famose Karikatur auf Fichte, die wir hier wiedergegeben (und in der der Redner an die deutsche Nation eine überraschende Ähnlichkeit mit Frank Wedekind aufweist), gibt ein Beispiel dafür. Eine andere unserer Abbildungen zeigt, wie Schadow vorging, um von der Naturbeobachtung zum Spottbilde zu gelangen: das Blatt mit den Studien nach Napoleons Gesicht, auf dem er sich die brutale Energie der Linie des Kinns immer übertreibender notiert, offenbar eine Vorarbeit zu den radierten Karikaturen auf den Kaiser und die französische Armee, die er den älteren satirischen Radierungen auf die große Revolution folgen ließ.

In seinen Radierungen, deren seltene, wenig gekannte Abdrücke die Berliner Ausstellung jetzt gleichfalls zusammenstellt, hat Schadow dargetan, wie weit er Neigung und Begabung zum malerischen Sehen besaß. Einige gezeichnete Blätter kommen hinzu. In seinem umfangreichen Oeuvre spielt das keine sehr bedeutende Rolle. Er war und blieb von Anbeginn ein plastisch empfindender Mensch, dessen Auge auf Formen und Flächen, auf Linien und Umrisse, höchstens noch auf entscheidende Wirkungen durch große Licht- und Schattenmassen eingestellt war. Und wie er, der Zeichner, ein zu feiner Kenner des Individuellen und Charakteristischen war, um in verschwommene Allgemeingültigkeit hinabzutauchen, so bewahrte ihn diese Eigenschaft, die aus einer straffen Konzentration seines Talents auf das Bildhauerische hervorging, auf seinem eigentlichen Kunstgebiet vor einem Abschwenken ins allzu Malerische. Er wußte, was er den Anforderungen der reinen Form schuldig war, und niemals hat er Lebendigkeit mit kleinlichem Detailkram, niemals Chrakteristik mit Naturkopie verwechselt.

Gottfried Schadow: Physiognomiestudien. Tusche.
Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin

Gottfried Schadow: Napoleon I. Rotstift. Im Besitz der Bibliothek der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin

Unwandelbar fest steht dieser Mann und Künstler auf seinem Boden. So fest, daß er bald unter den herrisch aufsteigenden Eigentümlichkeiten der neueren deutschen Kunstpflege nicht mehr die Beachtung und Verehrung genoß, die ihm zukam. Friedrich Wilhelm II. von Preußen, dem manche anderen Herrschertugenden wohl fehlen mochten, war noch ein verständnisvoller Freund der Künste, der Schadows Genie erkannte und förderte, wo er nur konnte. Man wird diesem Monarchen, der noch ein Stück ancien régime war, nicht vergessen dürfen, daß er in der sinnlichen Genußfreude, die in seinem Leben eine so große Rolle spielte, doch auch ein Empfinden für die Kulturwerte ästhetischer Dinge besaß wie wenige andere Hohenzollernfürsten. Vielleicht ist auch ihm noch einmal ein Retter beschieden. Friedrich Wilhelm III. jedenfalls, der nun den Thron bestieg, war in seiner ehrlichen Schlichtheit viel zu nüchtern, um seinem Vater auf solchen Wegen folgen zu können. In ihm fand Schadow nicht mehr den königlichen Beschützer, den er hätte brauchen können. Mehr und mehr gingen in den folgenden Jahrzehnten die offiziellen Aufträge des Hofes und des Staates an den jüngeren Rauch über, der ja aus dem Kreise der persönlichen Bediensteten Friedrich Wilhelms III. hervorgegangen, und der auch in der Tat eher imstande war, Wünschen von oben her zu gehorchen, als der stets kritisch gestimmte, aufrechte, stolz und unabhängig denkende Schadow. Schon als junger Mensch hatte der bewiesen, daß er kein Talent zum Streber besaß, als er sich von den Schwiegermuttergelüsten Madame Tassaerts zu seiner geliebten Österreicherin rettete. »In stiller Verlegenheit«, heißt es in den Denkwürdigkeiten, »verblieb ich bis zum Mai 1785, entfloh dann mit meiner Verlobten nach Wien zu deren Eltern, ließ fahren dahin des Meisters Kunst, Pension und sonstige Aussichten und eilte nach Rom.« So blieb er im Herzen bis weit über die Schwelle des biblischen Alters hinaus. Ein Eigenwilliger, ein Aufrechter, ein Unerschütterlicher. Und ein Herold aller Kunstgedanken der Zukunft, der mitten aus Theorien und Doktrinen ringsum den dürerischen Satz in die Welt rief: »Wer die Natur richtig und treu nachahmt, ist auf dem Wege zur Schönheit« ... Es hat lange genug gedauert, bis der Meister, der solche Sätze und solche Bildwerke formte, bei einem jüngeren Geschlecht die Ehrfurcht und Bewunderung fand, die ihm gebührt.

Gottfried Schadow: Karikatur auf Fichte. Federzeichnung. Etwa 1814

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

GOTTFRIED SCHADOW

SELBSTBILDNIS. TUSCHE

Im Besitz von Frau Prof. Adelheid Kaibel, geb. Schadow, in Göttingen

BADENDE KNABEN

ORIGINALRADIERUNG VON PHIL. FRANCK

BEITRÄGE ZUR CHARAKTERISIERUNG DER DEUTSCHEN RENAISSANCE-BAUKUNST

VON JULIUS BAUM

I.

IN der Einleitung zu »Renaissance und Barock« gibt Wölfflin eine kurze Kennzeichnung der deutschen Renaissancearchitektur. Sie sei »in der Willkür des Malerischen, ja Dekorativen stecken geblieben«. Die Kritik trifft die augenfälligen Grundzüge jener Kunst. Sie übergeht mit Recht die Entwickelung der deutschen Architektur am Ende der Renaissance. Denn diese Entwickelung ist, mögen einzelne Künstler der Spätzeit immerhin erheblich über die Durchschnittsqualität hinausragen, quantitativ doch zu unbedeutend, das Urteil über die gesamte Epoche zu modifizieren.

Tragen die wenigen, verhältnismäßig reiferen Werke des beginnenden 17. Jahrhunderts zwar kaum mehr zur Hebung des mittleren Niveaus jener Kunst bei, so scheint es gleichwohl eine nicht undankbare Aufgabe, die Gipfelhöhe des in Deutschland Erreichten zu messen. Handelt es sich doch darum, die Stärke der Einwirkung einer gefühlsmäßig hoch entwickelten und zugleich auf klaren theoretischen Erkenntnissen beruhenden Kunst auf das Schaffen eines künstlerisch nahezu naiven Volkes festzustellen.

Den Ausgangspunkt möge der Versuch einer Erläuterung der Begriffe »malerisch« und »dekorativ« bilden.

II.

Um sich über die Bedeutung des Wortes »malerisch« klar zu werden, wird man bei der Kunst Rat suchen, von der es abgeleitet ist. Wo die Malerei ihrer Eigenart am besten gerecht wird, die nur ihr gegebenen Möglichkeiten am vollständigsten ausnutzt, erstrebt sie den Eindruck der Bewegung. Er wird erreicht durch Komposition nach Massen von Licht und Schatten, Auflockerung der festen Grenzen, Auflösung des Regelmäßigen.

Es erhellt, daß diese Kriterien allein zur Charakterisierung von Werken aus spezifisch malerischen Epochen der Malerei, eines Tintoretto oder Rembrandt, ausreichen können. Unmöglich ist es, damit auch nur die wichtigsten Eigenschaften eines Architekturwerkes restlos zu kennzeichnen. Selbst jene Baustile, in denen die Form den Stoff nicht völlig bändigt, die Spätantike, die romanische Baukunst, der römische Barock, bleiben in den Hauptzügen ihrer künstlerischen Komposition durchaus architektonisch, nämlich in dem Streben nach Vereinfachung der Verhältnisse und Funktionen, nach Massigkeit und Weiträumigkeit. Nur akzessorisch, im Gefolge der Größentendenz, findet sich die durch das Bedürfnis nach Fernwirkung gebotene stärkere Inanspruchnahme des Schattens zur Gliederung und im Verein damit eine gewisse Unfaßbarkeit. Diese malerischen Momente können die architektonische Wirkung zwar beeinträchtigen, doch nicht zerstören. Bauten solcher Art — als Beispiele seien die Hagia Sophia in Konstantinopel, S. Lorenzo in Mailand, S. Marien im Kapitol in Köln und der Gesù in Rom genannt — als malerisch zu bezeichnen, geht daher nicht an. Das Malerische an ihnen bleibt stets dem Architektonischen untergeordnet. Fragen wir nun, worin die Bedeutung des spezifisch Architektonischen liege, so ergibt sich als Antwort: in der Regelmäßigkeit der horizontalen und vertikalen Gliederung, sowie in der Rhythmik, d. h. der Unterordnung der einzelnen Teile unter das Ganze und der Gleichordnung verwandter Teile, Beziehungen, denen man durch die Bezeichnungen Symmetrie und Proportion Anschaulichkeit zu geben und die man zahlenmäßig festzulegen vermag.

Erst mit der Aufhebung der Rhythmik ist die Architektur in ihrem eigensten Bestande, ihrem Organismus gefährdet. In diesem Falle gibt die architektonische Komposition ihre Herrschaft auf und an ihre Stelle tritt die der Malerei gemäße Komposition. Dabei ist zu bemerken, daß die Verwischung der Umrisse und die bewußte Verwendung von Licht und

Schatten zwar die malerische Wirkung verstärken, sie aber für sich allein nicht hervorrufen können. Kennzeichen des Malerischen bleibt die Auflösung des Regelmäßigen; sie allein schließt architektonische Gesetzmäßigkeit aus.

III.

Im Begriffe des Malerischen ist derjenige des architektonisch Willkürlichen enthalten. Mit dem Begriffe des Dekorativen hingegen ist zunächst die Vorstellung des Gebundenen, der Unterordnung unter ein größeres Ganzes verknüpft. In Zeiten mit vorherrschendem architektonischem Gefühl erscheint das Dekorierende meist in sehr starker Abhängigkeit von der Umgebung; erinnert sei an die altchristlichen Mosaiken und an die frühgotische Portalplastik[1]). Hier ist nicht von Willkür die Rede. Vielmehr beherrscht *eine* Organisation die Architektur und ihre Dekoration.

Einen tadelnden Sinn erhält das Wort dekorativ erst in den unarchitektonischen Epochen. Indem das Dekorierende seinen festen Rückhalt verliert, büßt es auch die ihm zukommenden Verhältnisse und Grenzen ein; es schmarotzt. Dies gilt allgemein; nicht nur für das Ornament, für die imitative Malerei und Plastik, sondern nicht minder für die Architektur selbst. Ein Gebäude steht in dekorativen Beziehungen zu seiner Umgebung. Während indes in architektonischen Zeiten ein Bauwerk die Umgebung nicht nur schmückt, sondern auch kraft der ihm innewohnenden Rhythmik beherrscht, besitzt die nur noch malerische Kulisse keine Herrschgewalt mehr. Sie bleibt in der Willkür des Dekorativen stecken.

IV.

Die deutsche Renaissancebauweise lebt als Ganzes, in ihrer Grundform, als malerische Kunst in unserer Vorstellung. Die augenfällige malerische Wirkung ist hier indes gar nicht durch Licht und Schatten und Lockerung der Umrisse bedingt, sondern ausschließlich das Ergebnis des Fehlens der Gliederung und Proportion. Verzichtet wird auf: 1. Funktionsausdruck, die Klärung des Verhältnisses von Stütze und Last, das Prinzip der vertikalen Gliederung; 2. Reihung und Symmetrie, das Prinzip der horizontalen Gliederung; 3. vor allem auf den Rhythmus der Verhältnisse.

Es mangelt dieser Kunst der höhere Organismus, die Notwendigkeit. Ist sie gleich nicht undekorativ, wie etwa die Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so entbehrt sie doch der Folgerichtigkeit, der strengen Logik, der Gebundenheit. Was besteht, könnte meist auch in anderen Formen, an einer anderen Stelle da sein, ohne daß die Wirkung Schaden litte. Entscheidend in den wichtigsten Fragen der Komposition ist ein vages, wenig kultiviertes Gefühl, das von keinem klaren, theoretisch geschulten Wollen begleitet wird.

1) Nur in den feinsten Blüten der Kunst, etwa dem Parthenon oder Michelangelos Medici-Grabkapelle, besitzen die dekorierenden Teile ein kräftiges, selbständiges Leben, ohne sich doch zugleich vorzudrängen.

Damit ist der Weg zur Würdigung der deutschen Renaissancebaukunst gegeben. Wie sie als Ganzes uns entgegentritt, ist sie nicht Ausdruck eines disziplinierten und architektonischen Wollens, sondern in hohem Grade Ergebnis des Zufalls. Das einzige Wollen, das in dieser Bauweise — gleichwie in derjenigen der vorhergehenden Epoche — sich unzweifelhaft ausspricht, ist die als »Realismus« bezeichnete Tendenz zum Bauen nach dem praktischen Bedürfnis, woraus sich mit einiger Notwendigkeit der malerische Ausdruck ergibt.

V.

Bisher war von dem Gesamtbilde der deutschen Renaissance die Rede. Es läßt sich nicht verkennen, daß sie aus dem chaotischen Zustande hinausstrebte. Die Tendenzen gehen bis in die ersten Anfänge des italienischen Einflusses überhaupt, d. h. bis in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts zurück. Stärker zum Ausdrucke kommen sie allerdings erst hundert Jahre später, am Abschlusse der Epoche. Zwischen 1590 und 1630 bringt die Renaissancebaukunst in Deutschland ihre reifsten Werke hervor. Es ist zu untersuchen, was die Architekten erstrebenswert däuchte, was sie erreicht haben.

Die *literarischen Quellen* geben uns auf die Frage nach den künstlerischen Absichten der deutschen Renaissancearchitektur keine Antwort. Eine derart im Willkürlichen befangene Kunst konnte nicht auf einer Theorie basieren. In Deutschland findet sich kein Versuch einer Auseinandersetzung über das Wesen des Architektonischen, wie die italienische Literatur mehrere aufzuweisen hat. Dürers »Vier Bücher von menschlicher Proportion« enthalten keinen Hinweis auf architektonische Dinge. Die »Vnderweysung der Messung« aber gibt in der Hauptsache einen Lehrgang der angewandten Geometrie, im Anschluß an Euklids »Elemente«, zunächst eine Projektionslehre für orthographische und perspektivische Zeichnung, weiter auch die Anwendung geometrischer Konstruktionen auf Ornament, Schrift und sogar Baukunst, indes auf eine einzige architektonische Bildung nur, die Säule, die ganz für sich allein, ohne Zusammenhang mit ihrer Umgebung, betrachtet wird. »So man aber von dem gantzen bauwerck oder seynen teylen reden will, acht ich, es sey keinem beruembten baumeister oder werckman verborgen, wie kuenstlich vnd meysterlich der alt Roemer Vitruuius in seinen buecheren von der bestendigkeyt, nutzbarkeyt vnd zierden der gebeu geschryben hab, der halb jme auch for andren zu folgen vnd sich seinerler zu brauchen ist.« Es wäre indes falsch, aus dieser Stelle zu schließen, daß Dürer das Wesen des Architektonischen mit »bestendigkeyt, nutzbarkeyt und zierden« erschöpft glaubte. In den Londoner Handschriften findet sich in dem Abschnitte »Von der Gliedmoß des Menschen« die Stelle: »Vitrufius . . . spricht: wer do bauen woll, der soll sich verrichten auf der geschicklichkeyt des Menschen, wann aus ihm würd funden gar verborgne Heimlichkeit der Moß«. Dürer erkannte bereits klar, daß unsere leibliche Organisation die Form ist, unter

der wir alles Körperliche auffassen[1]), daß die Architekturproportionen zu den Verhältnissen unseres Körpers in Beziehung stehen. Wir müssen es unter diesen Umständen tief beklagen, daß der für sein Proportionswerk geplante Abschnitt »von moß der bäu« nicht geschrieben worden ist. Vielleicht hätte diese Arbeit die deutsche Baukunst so stark befruchtet, wie die Architektur der Gegenwart Hildebrands »Problem der Form«.

Man darf allerdings nicht vergessen, daß die allgemeine Kunstanschauung in jener Zeit auf einem sehr niedrigen Niveau stand. Bezeichnend ist die Tatsache, daß Hieronymus Rodler in seiner »Vnderweisung der Kunst des Messens« 1531 die Behauptung wagen darf, Dürers theoretisches Werk »sey so vberkünstlich vnd vnbegreifflich gemacht, das es allein den hochverstendlichen dienlich.« In der Tat hat kein deutscher Baumeister im 16. Jahrhundert Dürers klare Erkenntnis wieder erreicht. Was in den Werkmeisterfamilien sich von einer Generation auf die andere vererbt, sind, wie wir aus Elias Holls Geometriebuch ersehen, Anfangsgründe der Geometrie, wie sie außer Dürers »vnderweysung der messung« jede italienische Architettura vermittelt, also lediglich für das Handwerk nötige Kenntnisse. Ein deutscher Baumeister vom Ende des 16. Jahrhunderts hat zwar seinen Vitruv, Serlio, Vignola, Palladio, Philibert de l'Orme, Du Cerceau und manches ähnliche Buch in seiner Bibliothek stehen[2]), aber er benutzt diese Werke nur zum Studium der Geometrie und Perspektive, höchstens, um einzelne Bauformen daraus zu entlehnen. Die auf künstlerische Komposition bezüglichen Bemerkungen sieht oder versteht er nicht. Albertis Traktate aber, die, wie keine anderen Schriften, das künstlerische Moment in den Vordergrund der Betrachtung rücken, bleiben, obgleich schon 1485 zum erstenmal veröffentlicht und im 16. Jahrhundert häufig aus dem Lateinischen in das Italienische übertragen, in Deutschland unbekannt. So ist es nicht verwunderlich, daß der deutsche Baumeister auch angesichts der realen Schöpfungen der Italiener nicht in die Tiefen der künstlerischen Komposition eindringt[1]), wie Schickhardts Aufnahmen italienischer Gebäude deutlich genug beweisen. Funktionsausdruck um seiner selbst willen, Reihung aus einem primitiven Ordnungsbedürfnis, das sind die höchsten Ziele, die er erstrebt. Und doch gehört Schickhardt bereits zu den Meistern, die sich am stärksten von der malerischen Freiheit der typischen deutschen Renaissance emanzipieren; der Mehrzahl ersetzt eines der vielen deutschen Säulenbücher, jener plumpen Vorlagewerke für spielerische Dekoration, alle Schriften der italienischen Baumeister. Eine Nebeneinanderstellung jener Säulenbücher und der großen theoretischen Werke der Italiener aber lehrt so deutlich wie eine Vergleichung der wirklichen Bauten den Unterschied zwischen bewußt architektonischer Gestaltung und naiver Willkür.

Rom, St. Peter Teilaufriß von Schickhardt
(Aus Heyd, Handschriften u. Handzeichnungen H. Schickhardts, Stuttgart 1902)

VI.

Gewinnen wir demnach aus der zeitgenössischen Literatur — von den Andeutungen Dürers abgesehen — nicht den Eindruck irgendwelcher architektonischer Tendenzen der deutschen Renaissancebaukunst, so belehrt uns das Studium der Bauwerke immerhin eines Besseren. Es handelt sich, wie eingangs hervorgehoben, nur um einzelne Schöpfungen, die zwar das Durchschnittsniveau nicht wesentlich heben, aber in ihrer Isoliertheit um so deutlicher erkennen lassen, auf welche Ziele die wenigen aus der naiv schaffenden Menge hervortretenden Künstler hinarbeiten.

In der Regel ist die deutsche Renaissancebauweise realistisch. Nur das praktische Bedürfnis wird befriedigt. Ihm ordnet sich die Kunst unter. Man hat kein Gefühl für Monumentalität, für das Unkünstlerische der ungenügenden Betonung, Höhe und Beleuchtung von Repräsentationsräumen. Man fühlt sich wohl, wenn die schweren Holzdecken auf den Kopf drücken, wird nicht beengt durch den Mangel an Treppen und Vestibülen. Einheitliche Bildung des

1) Vgl. Wölfflin, Prolegomena, 1886, S. 2—13.

2) Vgl. Schickhardts Inventar; Heyd, Handschriften und Handzeichnungen Schickhardts, 1902, S. 335 f.

1) Dies ist erst im 19. Jahrhundert durch Augus Thiersch geschehen (Handbuch der Architektur IV, 1), nachdem schon Jakob Burckhardt das Richtige gefühlt hatte.

Äußeren, nicht praktisch bedingt, wird auch nicht als künstlerisch notwendig erachtet. So schafft die Kunst noch auf dieser primitiven Stufe Organismen, indem sie das Äußere der Bauten dem Inneren entsprechen läßt.

Das einzige Merkmal, das die Renaissancebauweise von der unmittelbar vorhergehenden unterscheidet, ist eine Wandlung im Ornamentalen. Die naturalistischen, spätgotischen Formen werden durch italienische ersetzt, die bereits eine höhere Gesetzmäßigkeit zeigen. In diesen kleinen Gebilden erwacht zuerst das neue architektonische Leben.

Schon seit der Frühzeit des 16. Jahrhunderts aber lassen sich zwei weitere, bedeutendere Prozesse wahrnehmen, die, wenngleich voneinander durchaus verschieden, doch in der Wirkung sich einigen. Diese läuft auf eine Sprengung der gekennzeichneten primitiven Organisation hinaus, und zwar: 1. durch Schaffung eines einheitlichen Grundrisses bei malerischer Fassadenbildung; 2. durch Herstellung einer einheitlichen Fassade unter Beibehaltung der realistischen Grundrißgestaltung. Die erste Erscheinung läßt sich an den Wohnhäusern jener Orte wahrnehmen, die in unmittelbarem Verkehr mit Oberitalien stehen. Ihre scharfe Nordgrenze wird in Deutschland durch die Linie Bodensee-Ravensburg-Memmingen-Augsburg-München-Salzburg gebildet. Die frühesten und schönsten Anlagen dieser Art zeigen die Augsburger Patrizierhäuser seit 1515[1]). Regelmäßige Anlage um einen rechteckigen Hof, zuweilen ein Säulenatrium, zwar nicht feinfühlig proportioniert, doch im Grundrisse wenigstens symmetrisch. Die Fassade hat insofern an dem Organismus des Inneren teil, als ihr der Giebel mit seinem selbständigen Leben entzogen wird. Im übrigen ist sie frei und wird, zur Erhöhung des Eindruckes ihrer Unabhängigkeit, meist willkürlich bemalt. — Jenseits der bezeichneten Nordgrenze, z. B. in Ulm und Nürnberg, herrscht die realistische Grundrißgestaltung der Wohnhäuser noch bis in das 17. Jahrhundert hinein.

Trient, S. Maria maggiore Aufnahme von Schickhardt
(Aus Heyd, Handschriften u. Handzeichnungen H. Schickhardts, Stuttgart 1902)

Die umgekehrte Erscheinung, einheitliche Fassade in Verbindung mit realistischer Grundrißgestaltung, findet sich zuerst an großen Monumentalwerken um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Ihr klassisches Beispiel ist der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses. Eine symmetrisch gestaltete, metrisch, selbst leise rhythmisch — Wechsel von alten und jungen Pilastern, bez. Pilastern und Nischen! — gegliederte Fassade, in Einzelheiten schon Rücksicht auf Analogie. Dahinter Verteilung der Räumlichkeiten nach rein praktischen Bedürfnissen.

1) Vgl. Baum, Elias Holl, 1908, S. 21 ff.

Zur organischen Gestaltung eines gesamten Bauwerkes auf der Grundlage der neuen Errungenschaften gelangt man erst gegen das Ende des Jahrhunderts, und zwar nur in kleinen, den Alltagsanforderungen gänzlich entrückten Schöpfungen. Am schönsten Beers Stuttgarter Lusthaus (1578—1594): *ein* Organisationsprinzip im Inneren und Äußeren; von feineren Beziehungen der Teile zueinander, von Analogie gar, ist allerdings nicht die Rede, und das Detail ordnet sich noch nicht genügend unter. Immerhin ist hier, ohne unmittelbaren italienischen Einfluß das wichtigste, die architektonische Wirkung an Stelle der malerischen erreicht.

VII.

Die nächste Phase der Entwickelung müßte endlich den Sieg der Architektur bringen, wenn das unarchitektonische Prinzip sich nicht verzweifelt wehrte. Da die einheitliche Gestaltung der Bauten, sogar bereits der Privathäuser, nicht mehr aufzuhalten ist, bemächtigt sich das malerische Element nun im höchsten Grade der Dekoration. Die retardierende Richtung verkörpert am reinsten die Kunst des Wendel Dietterlin, Malers und Baumeisters in Straßburg und seiner Schule. Ihr bekanntestes Werk ist Hans Schochs Heidelberger Friedrichsbau. Er ahmt den Ottheinrichsbau nach und verkehrt dessen sämtliche Vorzüge in Mängel. Man achte, zumal auf der Hofseite, auf das Mißverhältnis von Breite und Höhe, auf die mißratene Wirkung des Sockelgeschosses, auf die Brechung aller Horizontalen, sodann auf den unerträglichen Zug, daß sich da, wo man am ehesten tragende Glieder erwartet, an den Ecken und unter den Giebeln, Nischen finden, nicht als harmlose Dekoration in das Ganze sich einordnend, sondern prätentiös, mit vortretenden Figuren und stärkster Schattenwirkung[1]). Glücklicherweise bleiben diese Mißbräuche auf die Straßburger Schule beschränkt. Wie ein kultivierterer Geschmack selbst überreiche Dekoration in dieser Zeit dem Architektonischen unterzuordnen vermag, zeigt Lüders von Bentheim Bremer Rathausumbau (1612).

VIII.

Von einem ernsthaften Streben nach architektonischer Wirkung kann allerdings erst dann gesprochen werden, wenn bewußt auf alle spezifisch malerischen und dekorativen Effekte verzichtet wird. Das ge-

1) Daß das treffliche Straßburger Stadthaus nicht in den Kreis dieser Schule gehört, wie neuerdings Leitschuh und andere annehmen, lehrt nicht nur der Augenschein, sondern nicht minder der urkundliche Befund; vgl. Schadow, Daniel Specklin, 1885, S. 35 ff.

Mömpelgard St. Martin
(Nach einer Radierung von Schickhardt in der Beschreibung der italienischen Reise, 1602)

Stuttgart, Neuer Bau Von Schickhardt
(Ausschnitt aus einem in der Stuttgarter Landesbibliothek befindlichen Stich »Einholung der Leiche der Herzogin Marie Dorothea Sophie« von 1698)

schieht in den Schöpfungen des Heinrich Schickhardt von Herrenberg (1558—1634), Georg Ridinger von Straßburg (1568 bis nach 1621), Jakob Wolff d. J. von Nürnberg (um 1570 bis 1620) und Elias Holl von Augsburg (1573—1646). Mit diesen Werken tritt die deutsche Renaissance an ihrem Ende in die Anfänge eines architektonischen Stiles.

Stuttgart, Neuer Bau Von Schickhardt
(Plan des 18. Jahrhunderts im Kgl. Filialarchiv in Ludwigsburg)

Bedingung der Wandlung ist die Erkenntnis der bisherigen Mängel. Sie wird nun nachdrücklich durch das Studium der Schriften der Theoretiker und der italienischen Bauten selbst gefördert. Und zwar bleibt jenes immer noch das wichtigere; das schwache Gefühl für Gesetzmäßigkeit, das nun dem deutschen Künstler eignet, beruht mehr auf Bücherweisheit denn auf selbständiger Beobachtung. Doch wird der Aufenthalt im Auslande nunmehr obligatorisch. Schickhardt unternimmt, bevor er seine großen Bauten in Stuttgart und Mömpelgard beginnt, 1598 eine Reise nach Oberitalien, hauptsächlich zum Studium Palladios. Ihr folgt 1599—1600 eine zweite, die ihn bis nach Rom führt und ihn mit besonders lebhafter Bewunderung für die genuesischen Paläste erfüllt. Nicht ohne Wirkung auf seinen Stil bleibt auch eine Fahrt nach Burgund und Lothringen. In Frankreich wird er mit den Werken Perrets bekannt, von dessen Städtegrundrissen ihm einer als Vorbild für die Anlage der Stadt Freudenstadt dient. — Auch auf Ridinger dürften französische Vorbilder eingewirkt haben. Über eine Studienreise ist nichts bekannt. Holl lernt im Winter 1600/1601 die Bauten in Vicenza, Padua und Venedig kennen. Der jüngere Wolff endlich wird zwischen 1600 und 1605 vom Nürnberger Rat eigens zu Studienzwecken nach Italien geschickt.

Was die Künstler aus dem Auslande mitbringen, ist wenig, wenn man es mit den Vorbildern vergleicht, die sie studieren, viel im Verhältnis zur bisherigen deutschen Bauweise. Daß sie nicht in die Tiefen der künstlerischen Komposition der Italiener eindringen, daß ihnen die klare Gesetzmäßigkeit der Verhältnisse verschlossen bleibt, ist bereits oben betont worden. Dafür wird ihnen jetzt die Einheitlichkeit der Komposition künstlerisches Bedürfnis; auch steigert sich das Gefühl für Reihung und Symmetrie, sowie für Reinheit des funktionellen Ausdruckes.

Immerhin bleibt die vollkommen durchgeführte *Einheitlichkeit,* ja nur *Klarheit der räumlichen Gliederung* Ausnahme. Das Aschaffenburger Schloß und das Nürnberger Rathaus zeigen zwar schon Kommunikationsgänge, im übrigen aber noch ganz realistische Raumverteilung. Schickhardt hingegen strebt entschieden nach einfacher Disposition: Grundriß von Freudenstadt; S. Martin in Mömpelgard, ein ganz einheitlicher Raum; auch im Neuen Bau in Stuttgart in jedem Geschosse nur ein Raum; das zweite und dritte sind zum Festsaal mit Galerien zusammengefaßt, übrigens dem bestproportionierten und bestbeleuchteten der ganzen deutschen Renaissance (vgl. dagegen die Säle in Heiligenberg und Weikersheim, selbst Holls noch immer zu niedrigen Augsburger Rathaus-

Eigentlicher Abriß des Rathauß zu Nürnberg.

Nürnberg, Rathaus Entwurf von Wolff d. J.
(Nach Merians Topogr. Franconiae)

saal). — Holl kennt keine willkürliche Raumverteilung mehr. Wo sich nicht Einräumigkeit der Geschosse findet, wie, in Anlehnung an den oberitalienischen Munizipalpalast, in den beiden ersten Rathausmodellen, bevorzugt er die metrische Gliederung. Im vierten und dem ausgeführten Rathausentwurf findet sich monarchische Überordnung des Mittelteiles, die schönste Lösung, die man in Deutschland erreicht.

Augsburg, Neuer Bau. Holls Entwurf. (In der Stadtbibliothek Augsburg)

Klarheit der Flächengliederung hingegen herrscht jetzt durchgängig. Rein metrisch im Sinne der klassischen Kunst verhältnismäßig selten: Loggien des (nicht ausgebauten) Nürnberger Rathaushofes, Langseiten von S. Martin in Mömpelgard, erste Rathausmodelle von Holl. — Sobald es sich um Fassaden mit einem sie völlig abschließenden Giebel handelt, wird bei im übrigen metrischer Gliederung naturgemäß die Mitte besonders betont: am Pellerhaus in Nürnberg durch einen Erker, an Holls Beckenhaus in Augsburg nur durch das Portal und dem ursprünglichen Plane nach auch die Giebelgliederung. — Einen Schritt weiter in der Hervorhebung des Rhythmischen bedeutet die Dreiteilung der Fassaden unter besonderer Betonung des Mittelfeldes. Auch hierzu sind zumal Giebelfassaden geeignet: Schickhardts S. Martin in Mömpelgard erreicht die Wirkung durch Mittelrisalite mit Turm darüber, Holls Zeughaus durch Einengung, Holls Siegelhaus durch Verbreiterung des Mittelfeldes der Fassade. Auch Holls Rathaus zeigt noch diese Disposition. — Im umgekehrten Sinne wird ein starker und klarer Rhythmus der Flächengliederung durch Betonung der beiden Endglieder erreicht. Am stärksten in Holls Willibaldsburg bei Eichstätt durch Ecktürme bei ganz metrisch gegliederter Fassade, in seltsamem Kontraste zu dem einheitlich zusammenfassenden Giebel in Holls Metzg durch zwei Portale, ähnlich, doch natürlicher, in Holls durch seine Breitenentfaltung zur Doppelakzentuierung herausfordерndem Kaufhause. — Seltener und meist nur angedeutet findet sich die dreifache Schwingung mit Betonung der Mitte und der Ecken. Hier kann der deutsche Giebel wieder in sein Recht treten. Charakteristisch das Aschaffenburger Schloß mit starken Ecktürmen und zu schwach wirkendem Mittelportal und -giebel. Drei gleichwertige Giebel an Beringers Weikersheimer Saalbau, die wenigst ansprechende Lösung. An der Nürnberger Rathausfassade drei Portale und drei Pavillons, mit effektvoller Steigerung des Mittelpavillons und vorzüglich ausgeglichener Lockerung der strengen Symmetrie. Die beste Lösung in den beiden Langseiten von Schickhardts neuem Bau in Stuttgart. Mittelrisalite mit Giebeln, auf der einen Seite zu Eckrisaliten, auf der anderen zu Türmen ins Verhältnis gesetzt, wohl unter französischem Einflusse.

Unverkennbar tritt an die Stelle der Vertikaltendenz, die im 16. Jahrhundert durchaus dominiert (selbst im Ottheinrichsbau, dessen riesige Giebel die ruhige Wirkung der unteren Fassade fast neutralisieren) eine Bevorzugung der *Horizontalen*. Die Folge ist der Verzicht auf Giebel, allseitige Abwalmung der Dächer, Verstärkung der Gesimse, insbesondere des Kranzgesimses. Zuweilen werden die Vertikalglieder geradezu zu dem Zwecke angebracht, durch ihre Unterordnung die Horizontalen zu verstärken, häufiger fehlen sie ganz, so zumal an Holls reifen Werken. Eine unbedingte Vorliebe für das Breithingelagertsein, wie sie etwa dem römischen Barock eignet, läßt sich jetzt noch nicht feststellen. Sie tritt, unter der Einwirkung Frankreichs, erst nach dem dreißigjährigen Kriege in die Erscheinung.

Doch hängt mit der Horizontaltendenz des beginnenden 17. Jahrhunderts zweifellos auch die gesteigerte Freude an der *Symmetrie,* sowohl im Raum, wie in der Fläche zusammen. In Ridingers Aschaffenburger Schloß (1608—1614) gruppieren sich um einen quadratischen Hof vier Flügel mit vier Ecktürmen, vier

Augsburg, Rathaus — Holls zweites Modell. (Im Augsburger Rathaus)

Mittelgiebeln und vier Eckschneckentürmlein im Hofe. Das Schema geht auf französische Vorbilder zurück (Perret, Tafel 5, Du Cerceau, Tafel 19, 40, 41, Schloß Verneuil). Nur übertrifft es sie im akademischen Sinne, wie der Kölner Dom die Kathedrale von Amiens. Daneben finden sich zahlreiche Rohheiten, z. B. im Verhältnis der Fenster zu den Wänden, der oberen Turmgeschosse zu den unteren, der riesigen Türme zu den kleinen Giebeln. — Einfache Achsenhältnisse, so doch wenigstens die Formen der italienischen Bauten nachzuahmen. Naturgemäß minder die der klassischen Werke, als derjenigen, die den Vorzug haben, modern zu sein und zugleich infolge der weniger strengen Gebundenheit ihrer Proportionen und der Vergröberung ihres dekorativen Details dem deutschen Gefühl näher stehen, also der Schöpfungen Alessis und Palladios. Vor allem dienen des Vicentiners Zeichnungen in der Architettura als Vorlagen.

Augsburg, Westseite des Rathauses — Von Elias Holl
(Aus B. Riehl, Augsburg [Berühmte Kunststätten XXII] Abb. 92)

gleichheit auch in Schickhardts Neuem Bau in Stuttgart (1599—1607), vor allem aber in Holls Augsburger Rathaus (1614—1620), während das Nürnberger Rathaus Wolffs (1616—1622) mehr durch gute Massenverteilung, als durch Symmetrie ausgezeichnet ist.

Das Streben nach Klarheit der Komposition anderseits hat jenes nach *Reinheit der Einzelformen*, zumal der Träger der Funktionen, zur Folge. Nun erst begegnen wir der Absicht, wenn auch nicht die Ver-

Dasjenige deutsche Werk, das am stärksten den Geist dieses Buches atmet, ist Schickhardts Kirche in Mömpelgard (1601—1607), im Inneren ein stattlicher Saal mit großzügiger Pilastergliederung der Wände, im Äußeren ebenfalls durch eine einzige mächtige toskanische Pilasterordnung gegliedert (mit Doppelpilastern auf der Schauseite), die das schwere unverkröpfte Kranzgesims trägt. Eingewirkt hat auf Schickhardt, wenigstens bezüglich der Gestaltung des Äußeren, die erste Kirchenanlage, die er auf wälschem Boden kennen

Eichstädt, Willibaldsburg Nach Entwürfen von Elias Holl

lernte, S. Maria maggiore in Trient. Doch sind unter dem Einflusse Palladios die Einzelformen, zumal der Fenster und Portale, strenger gehalten und die Verhältnisse wenigstens gefühlsmäßig verbessert. Auch die großzügige Innenanlage, die dem Bedürfnis des protestantischen Gottesdienstes in ganz neuer Weise entgegenkommt, wäre ohne die Einwirkung Italiens nicht möglich. — Palladios Caritàhof klingt in Holls Beckenhausfassade (1602) nach. Unmittelbar palladianisch mutet das zweite Rathausmodell an. Es zeigt enge Verwandtschaft zum Hofe der S. Giustina in Padua von Palladios Nachahmer Battista Fizionio. Nur ist es in Einzelheiten klassischer. Die Säulen des Erdgeschosses stehen nicht auf Postamenten, das Kranzgesims ist nicht verkröpft. Die Einzelformen sind sehr streng. Der erste Rathausentwurf, weit freier, entlehnt nur das Motiv der Archivolte zwischen Architraven von Palladio. Der Architrav über fünf Säulen, wie ihn das Obergeschoß zeigt, kommt in Italien wohl kaum vor, dagegen in spielerischer Umgestaltung an der Geltenzunft in Basel.

Für das System der Ordnungen herrscht in Deutschland wenig Verständnis. An Schickhardts neuem Bau und Holls Beckenhaus ist es eingehalten. Hingegen gibt Wolff im Nürnberger Rathaushofe zwei dorische, Holl in den beiden ersten Rathausmodellen zwei korinthische Ordnungen übereinander. Sehr selten erhält das Kapitäl das ihm entsprechende Gebälk.

IX.

Verzicht auf dekorative Einzelheiten, Reinheit der Formen, Einheitlichkeit der geometrischen und kubischen Gliederung, zunächst in metrischem, dann in rhythmischem Sinne, das sind die Ziele, welche die deutsche Renaissancebaukunst auf der höchsten Stufe ihrer Entwickelung erreicht. Es ist erfreulich, zu sehen, daß diese Entwickelung sich in jedem einzelnen der großen deutschen Meister wiederholt. So baut Ridinger 1606—1610 das Katharinenspital in Aschaffenburg noch im Sinne der Spätgotik um. 1618—1621 aber geht er beim Bau der Jesuitenkirche in der gleichen Stadt, eines einschiffigen, tonnengewölbten Raumes mit Kapellen im Stile des Gesù, schon wieder weit über das hinaus, was er noch eben im Schlosse erstrebte. Schickhardt steht in seinen Anfängen ganz auf dem Boden des deutschen Dekorationsstiles, über den ja viele zeitgenössische Meister, wie wir eingangs gesehen haben, nie hinauskommen. Z. B. noch am Steuerhaus in Eßlingen. Auch noch an Einzelheiten von Freudenstadt. So einheitlich der Plan und so vortrefflich der Gedanke ist, die Ecken des von einem in der Art des Aschaffenburger Schlosses gedachten Schloßbau belebten großen Platzes durch Winkelhakenbauten zu verstärken — die Gestaltung dieser Bauten, zumal die Kirche, atmet noch deutschen Schreinergeist. Gleichzeitig aber schafft er im Neuen Bau ein rhythmisch wohlgegliedertes Werk

mit Ordnungen in den einzelnen Stockwerken, und im Prinzenbau und der Kirche in Mömpelgard mächtige Architekturen mit einer Ordnung. Später sind ihm keine großen Schöpfungen mehr vergönnt. Doch gibt er, wie die Göppinger Kirche (1618—1619) zeigt, die einmal erlangte Höhe nicht wieder preis. Am reinsten tritt uns eine fortgesetzte Entwickelung jedoch bei Holl entgegen. Auch er ist in seinen Jugendwerken im Dekorationsstil befangen. Doch hat er vor seinen Zeitgenossen den wesentlichen Vorsprung, in einer Stadt aufzuwachsen, in der klare Raumgliederung längst heimisch ist. Sein erster Schritt ist, diese Klarheit auf die Disposition des Äußeren zu übertragen und den Funktionswert der Formen möglichst zur Geltung zu bringen (Beckenhaus, Wertachbruggertor, Neuer Bau, erste Rathausentwürfe). Bis zu dieser Stufe gelangt auch Schickhardt. Aber Holl strebt weiter. Er fühlt, daß die Erlangung der Klarheit nur ein Mittel zu größeren Zielen ist. Durch einen malerischen Stil (S. Annaturm, Zeughaus, Siegelhaus) ringt er sich durch zu jener großartigen Massenkomposition, die unter Vernachlässigung aller kleinen und herkömmlichen Ausdrucksmittel nur noch die große, einheitliche Wirkung bezweckt (Willibaldsburg, Metzg, Rathaus, Spital, Rotes Tor). Mit diesem Stile, dem zur höchsten Vollendung lediglich jenes Unentbehrliche, die Rhythmik bewußt erstrebter Verhältnisse fehlt, geht er weit über seine Zeitgenossen hinaus und stellt sich unmittelbar neben den gewaltigsten der spätitalienischen Architekten, neben Michelangelo.

Holls reifer Stil ist viel zu individuell, um sich nachahmen zu lassen. Die normale Entwickelung hätte die Wege fortsetzen müssen, die Schickhardt einschlug, jene Wege, die auf eine Aufnahme der klassischen Ausdrucksfähigkeit der Formen und Rhythmik der Verhältnisse hinausliefen, unter Verschmelzung berechtigter deutscher Eigentümlichkeiten, wie der hohen Dächer, Giebel und Türme.

Es kam nicht mehr dazu. Nach dem großen Kriege tritt der französische Einfluß an die Stelle des italienischen.

Augsburg, Rotes Tor — Von Elias Holl

NEUE WERKE VON PAUL PETERICH

VON ROBERT CORWEGH

JEDES Werk, das Anspruch auf den Namen Kunstwerk erhebt, muß dem tastenden Blick alle Probleme enthüllen, die seine Gestalt zur Erscheinung geweckt haben. Linien und Formen sind Ausdruck eines künstlerischen Gedankens und in ihrem Zusammenklang, harmonisch und leicht eingehend, spüren wir, nur so und nicht anders konnte das Werk entstehen. Wie jedes Gewächs der Natur zu uns mit gewisser Selbstverständlichkeit redet: so bin ich; also spricht jedes Produkt künstlerischen Schaffens: nur ein anderer Gedanke, keine fremde Hand, wenn sie Meisterhand war, konnte mich anders gestalten.

Klar und rein ist die Sprache jedes Kunstwerkes; aber mit dieser Qualität will es nur ausdrücken, daß ihm der Adel der Kunst gehört, noch nicht, daß es ein letztes Ziel darstellt. Alles Letzte, alles Höchste ist geheimnisvoll und ringt nicht nach Worten, sondern nach Deutung. Was von der Seele des Künstlers in seinem Werke lebt, wie viel seines eigenen heißen Empfindens er den Formen einzuhauchen vermochte, was der Beschauer in innerem Erbeben ahnt und nicht in Worte binden kann, das ist für ein Werk seine Weihe zum Ewigen.

Bis zu dieser Schwelle künstlerischen Erlebens dringt der Genießende nur selten. Glücklich, wer aus Formen den Gedanken herauszulesen vermag; glücklicher, wer hinter Formen geheimnisvolles Leben spürt, er muß selbst vom Künstler in sich tragen, und sein vertrauter Umgang müssen Schaffende sein.

Dieses Hineinempfinden in die geheimnisvolle Musik eines Bildwerkes ist vergleichbar dem Lauschen nach versprengten Tönen einer Serenata. Sie klingen allen denen, die sie vernehmen, angenehm an die Ohren, allein ein jeder gibt ihnen *die* Melodie, die augenblicklich in ihm erklingt.

Daher bin ich der Ansicht, daß man, um ganz ein Werk zu verstehen, das Leben und Fühlen eines Künstlers genau kennen sollte. Wer richtig eines Meisters Arbeit beurteilen will, muß den Meister bei seiner Arbeit gesehen haben. Wie er dann selbst in einigen, oft nur angedeuteten, halb hingeworfenen Sätzen seine Absicht zu schildern versucht, wie seine Hand formend und bildend die Worte begleitet, das muß man, wenigstens bei *einem* Künstler, ganz miterlebt haben, um über Kunst mit Berechtigung reden zu dürfen.

Von den lebenden Plastikern weckte in den letzten Jahren auf den Ausstellungen der beiden Sezessionen zu Berlin und München Paul Peterich wohl das meiste Interesse, nicht weil er etwa ein ganz Fertiger, wie Adolf Hildebrand, uns stets nur neue Bestätigungen einer in sich völlig abgeschlossenen künstlerischen Anschauung lieferte, sondern weil er reich an Problemen ist und jedes seiner Werke echtes Wollen und Können verrät.

Paul Peterich Porträtbüste des kleinen P.-München. Marmor

Unsere psychologisch denkende Zeit schätzt aber — und vielleicht mit Recht — das Werdende mehr als das Gewordene. Man liebt die Knospe mehr als die Blüte, weil in ihr noch das Geheimnis unerschlossener Zukunft ruht.

Das starke Hoffnungsvolle bei Peterich ist aber ein eigenerer visionärer Zauber, eine ganz einzigartige Anmut, die er seinen Werken mitteilt. Wer ihn als Menschen kennt, schlicht, offen, mit dem blauen Auge, dessen weicher Blick mehr verhüllt als offenbart, wird seine Kunst noch tiefer erfassen. Der Mensch Peterich ist der beste Mittler zu seiner Kunst.

Manch einer malt oder modelliert Fabelwesen in schummrigen Wäldern, und dennoch erscheinen diese Gestalten nur wie Theaterrequisiten. Peterich ist es gegeben, selbst wenn er ein Porträt schafft, den Menschen in einer Vision vor uns zu stellen. Und wenn er Phantasiegebilde gibt, so fühlen wir, daß diese Wesen Wirklichkeit und wahres Sein besitzen; denn sie alle leben und atmen im Reich seiner Träume.

Für die Stadt Charlottenburg bestimmt ist eine weibliche Marmorfigur (die Schenkung einer Mäzenin). Peterich hat das Motiv der sich salbenden Venus wieder aufgegriffen, und das Werk ist stilisiert gleich der reifen Antike. In der einfachen Haltung mit der erhobenen rechten Hand, die den Arybalos über die niederwallende Flechte ausgießt, in der Stilisierung des Haares, in dem leichten und ungezwungenen Gegenspiel von Stand- und Spielbein haben sicher antike Vorbilder den Künstler beeinflußt, allein modern ist die Behandlung des Fleisches und vor allem der Ausdruck des Gesichtes. Der Blick und das Lächeln des Mundes haben etwas fast Unheimliches, und das Rätselhafte im Ausdruck kontrastiert so gut zu der Stille in Haltung und Form. Alles bis auf das Gesicht ist ruhig, und auch die Umgebung dieses Werkes sollte still sein. Favete linguis. Wo Charlottenburg einen Winkel für diese Gestalt finden wird, weiß ich nicht. Es fehlen in unseren modernen Großstädten abgeschlossene, verschwiegene Plätze, und so meine ich, daß man ihm am besten in einem kleinern Monopteros einer Parkanlage seinen Standort anwiese.

Paul Peterich — Knabe mit Reh. Modell in Gips

Einfach und würdevoll schlicht ist ein Grabmal, das seiner Beförderung nach Deutschland harrt. Die Grabtafel ist als Körper eines steleähnlichen Engels gedacht, dessen Kopf in tiefer Trauer gesenkt ist, und dessen dunklen Blick die Schatten der muschelartig abschließenden Flügel noch verstärken. Der architektonische Rahmen steht auf zwei toskanisch-dorischen Säulen. Gleich gotischen Schnecken schließen den Bogen nach unten zwei sich zuneigende Rosen ab. Die obere Fläche ist durch ein flaches Relief belebt, in dem liebliche Kinderköpfe, die wie lichtes Gewölk auf blauem Himmel schweben, uns aus der Stimmung der Trauer, die der Engel kündet, an die Ewigkeit der Menschheit gemahnen.

Ein anderes Grabmal, das in architektonischer Umrahmung den Abschied eines Jünglings von seiner Mutter darstellt und uns in der Stimmung an das schöne athenische Jünglingsgrab erinnert, geht seiner Vollendung entgegen.

Ein Porträtkopf, die zierliche Kleinbronze eines flötenspielenden Puttos wären noch unter den Arbeiten aus der Zeit des florentiner Aufenthaltes zu erwähnen, ehe ich auf das Hauptwerk, die reifste Leistung Peterichs, verweise.

Schon in der Knabenfigur des kleinen Brunnens zu Dessau, den wir auch in den Ausstellungen der Berliner Sezession und zu Venedig (1907) sahen, hatte Peterich die keusche Anmut verraten, die er in den lieblichen Formen des Kinderkörpers zu entdecken weiß.

Während der Brunnenknabe lebendig und lustig in allen Formen und Bewegung ist, herrscht Schweigen um den Knaben mit Reh. Hier muß man besonders den Zusammenklang des Kinderkörpers mit dem Leib des zarten Tieres beachten. Wie alles weich und flächig behandelt ist, wie das Reh, das in einem stillen Zauberwalde geboren scheint, doch in seiner Struktur die Fähigkeit zu leben und sich zu regen behalten hat, wie wir empfinden, daß beide, Kind und Tier, in ein Geheimnis hineinlauschen, ahnungsvoll und nicht angstvoll, das ist der Wert dieser reizvollen Komposition.

Noch viel reiner, durchbildeter erscheint eine andere lebensgroße Marmorgestalt.

Paul Peterich Brunnenfigur für Charlottenburg. Marmor

Paul Peterich Träumender Knabe. Marmor

Wie Rodin im sogenannten l'age d'airin uns das traurige Erwachen des Jünglings in der Welt zeigt, so gibt uns Peterich den Typus der Kinderzeit. Noch träumt der Knabe, die Hände über dem reichen Lockenhaar gekreuzt, mit halbgeschlossenen Augen von glücklicher, seliger Zeit. Noch hat kein rauher Mißklang ihn berührt, keine rohe Hand in seinen Weg gegriffen, und so wandelt das Kind auf leichten Sohlen, mit schlanken Beinen, die gleich Gerten zäh und doch biegsam sind, ins unbekannte Land des Lebens. Dieser schöne Knabe, dessen Formen nicht unserer Welt angehören, erscheint uns doch so selbstverständlich, so verwandt, daß er ein Symbol aller Kindheit darstellen kann. Ich möchte nicht mit Worten die Freude des tastenden, stets genießenden Auges schildern, noch ist unsere Sprache nicht gelenksam genug, wiederzugeben, was bildende Kunst unserem Erlebnis darbietet.

In diesem Kunstwerk stehen wir einer vollendeten Leistung gegenüber, die einen Gipfelpunkt im Werk eines Künstlers wohl zu kennzeichnen vermag, hoffen wir, daß es nur das Mal für den Wegpunkt einer Bahn bedeutet, die bergauf führt.

Paul Peterich — Brunnen zu Dessau (Anhalt). Bronze

München, Alte Pinakothek Nr. 673:
CORNELIS VAN HAARLEM, FAHNENTRÄGER
Photogr. Bruckmann

München, Alte Pinakothek Nr. 313
JAN VAN RAVESTEIN, MÄNNLICHES BRUSTBILD
Photogr. Bruckmann

NOTIZEN ZUR ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

VON J. O. KRONIG

WIE ich glaube, ist die Bestimmung einiger Bilder dieser herrlichen Sammlung wie folgt zu ändern: Nr. 673 des Katalogs, *Hendrick Goltzius* zugeschrieben (s. Abb.). Wohl sicher *Cornelis van Haarlem.* Man denkt immer zunächst bei diesem Namen an seine langweiligen akademischen Kompositionen aus der Mythologie oder der Biblischen Geschichte. Wenige nur kennen ihn als Maler der tüchtigen Schützenbilder, des vortrefflichen Bildnisses des *Dirck Volkertsz. Coornhert* im Haarlemer Museum. Unter seinen Bildnissen nimmt der hier abgebildete Fähnrich die erste Stelle ein. *Goltzius*, dem es irrtümlich zugeschrieben ist, war ein großartiger Graveur, vorzüglicher Zeichner, aber seine seltenen Gemälde (er malte nur einige Jahre vor seinem Tode) sind meist langweilige italianisierende Einzelfiguren, deren Malerei vollständig anders ist als die von unserem Fahnenträger.

Die dünne Malweise, die Zeichnung von Ohr und Augen, die breite Behandlung von Haar und Bart, die blaßrosa Fleischfarbe mit leichten grünlichen Schatten, die braunen Konturen, die virtuose Behandlung der Stoffe, die pastosen gelblichen Lichter, die meisterhafte Zeichnung, die natürliche Pose verraten die routinierte Hand des Cornelis van Haarlem.

Man kann sich kaum ein Museum denken ohne einen Mierevelt oder Ravesteyn. Ihre Werke haben so viel Gemeinsames, daß häufig Verwechslung stattfindet, wodurch ein Mierevelt als Ravesteyn katalogiert wird oder umgekehrt.

So auch in München. Die Nr. 313, ein männliches Brustbild (s. Abb.), dem Mierevelt zugeschrieben, ist ein *Jan van Ravesteyn* aus seiner reifen, schon etwas grauen Zeit[1]).

Die Behandlung des Kragens mit den fett gemalten Lichtern ist für diesen Meister charakteristisch, dessen schmelzende Farbengebung das Bild auch aufweist. Mierevelts Malerei ist eine viel nüchternere und trocknere.

1) Die zwei dem Jan van Ravesteyn zugeschriebenen Porträts, Nr. 319 und Nr. 320, sind sowohl durch ihre deutliche Bezeichnung als durch ihre andere, trocknere Malweise doch endlich dem wahren Autor, *Antony van Ravesteyn*, zu zuerteilen! (Vergl. Oud-Holland.)

München, Alte Pinakothek Nr. 314:
THOMAS DE KEYSER, MÄNNLICHES BILDNIS
Photogr. Bruckmann

München, Alte Pinakothek Nr. 318:
WYBRANDT DE GEEST,
BILDNIS DES ADRIEN VON MONTESQUIOU MONTLUC
Photogr. Bruckmann

Noch ein anderes Porträt wird hier irrigerweise dem Mierevelt zugeschrieben. Nr. 314, auch ein männliches Bildnis (s. Abb.), ist die Arbeit eines großen Amsterdamer Meisters: *Thomas de Keyser!*

Die etwas harte Malerei, die eigentümlichen Lichter auf Nase, um die Augen und im Ohr, die breite Behandlung des Bartes, die kräftige Modellierung, die scharfe Zeichnung des Kragens, das tiefe leuchtende Schwarz des Kleides, alles stimmt vortrefflich mit den Bildnissen seiner Anatomie des Dr. Sebastian Egbertsz im Reichsmuseum.

Als »Holländisch von 1640« (s. Abb.) ist hier der durch Ravesteyn und Mierevelt etwas an zweiter Stelle gerückte *Wybrand de Geest* vertreten (Nr. 318). Es ist das Bildnis des Adrien von Montesquiou Montluc, Grafen von Carmain, Prinzen von Chabanais, mit vollem dunklem Haar, im Stahlpanzer, mit übergelegtem Spitzenkragen und weißer gestickter Schärpe.

Sowohl durch Farbengebung — rosa-bräunlich mit graugrünlichen Schatten — als durch die harte Behandlung des Spitzenkragens, welcher von weitem an Ravesteyn erinnert, stimmt das Bild vollkommen zu den Porträts, unter anderem von friesischen Statthaltern, im Rijksmuseum zu Amsterdam. Er malte dieses Porträt wohl während seines Aufenthaltes in Paris.

* * *

Jan Victors wird eigentlich erst nach der Haagschen Porträtausstellung (im Jahre 1904) als tüchtiger Bildnismaler gewürdigt. Nr. 341 und 342, mit Unrecht dem *Ferdinand Bol* zugeschrieben, sind sehr gute Arbeiten von *Jan Victors'* Hand. Das hellbraune Fleisch mit Rosa in den Backen und mit blaugrünen Schatten, die eigenartige Zeichnung der Hände, der Mund mit dem schweren schwarzen Schatten, die harte Behandlung des Kragens, die Haltung, alles findet man ganz ähnlich wieder auf den prächtigen Porträts eines Ehepaares, von Victors, bezeichnet und 1651 datiert, im Besitz des Herrn W. Gumprecht in Berlin. Andere bezeichnete Bildnisse findet man im Wallonischen Waisenhaus zu Amsterdam, im Gemeente-Museum zu Haarlem und bei Jonkheer van Weede-Haveke bei Zutphen.

München, Alte Pinakothek Nr. 341:
JAN VICTORS, MÄNNLICHES PORTRÄT
Photogr. Bruckmann

München, Alte Pinakothek Nr. 342:
JAN VICTORS, DAMENPORTRÄT
Photogr. Bruckmann

Die beiden Porträts sind hier abgebildet. Nr. 342 beschreibt der Katalog wie folgt: Bildnis einer jungen Frau im schwarzen Kleide mit Mühlsteinkragen, eine goldene Kette um die Hüften gewunden, an welcher von der Rechten emporgehalten ein schwarzer Straußenfächer hängt.

Als »Holländisch um 1650« wird Nr. 555 bezeichnet (Waldlandschaft mit mächtigen Eichen und Weiden an einem Gewässer. Am Ausgang eine Frau zu Esel und ein Jäger zu Pferde mit dem Falken). Meines Erachtens ist es eine Arbeit des *Jan Looten,* zu erkennen durch die trockene Malweise, die eigentümliche Behandlung der gewaltigen Baumstämme, mit fetten Lichtern, etwas hart; von weitem erinnert er an *Hobbema.*

Nr. 556a. Baumlandschaft in Abendbeleuchtung. Ein Jäger mit dem Falken auf der Faust reitet bildeinwärts, vor ihm schreitet der Falkonier von Hunden umgeben, auch »Holländisch um 1650« katalogisiert, ist ein Werk *Adriaen Verbooms.* Dem Meister sind eigentümlich: die schwärzlich-grünen Baumblätter, der etwas flau gemalte Himmel, die schwachen Figuren, seine blaugrünen Berge im Hintergrund, und, trotz aller Schwächen — die große Poesie, welche er seinen Landschaften zu verleihen wußte.

Nr. 1086 von einigen für eine freie Kopie von Girolamo da Santa Croce nach einem Bilde des Giovanni Bellini gehalten, von anderen dem Bissolo oder einem der zwei Santa Croce zugeschrieben, könnte meiner Ansicht nach ein *Pietro Duia* sein, von dem zwei Bilder, eins davon bezeichnet, im Museo Civico zu Venedig zu finden sind.

Sowohl die harte Farbengebung mit einem starken Rot im Fleisch und Lippen, die steife Zeichnung, der hervorstehende Mund, die eigenartige Haltung der Köpfe, die ganze Anordnung dieser Arbeit stimmen genau zu den Bildern in Venedig, welche von weitem an Bissolo erinnern.

Das Bild stellt »die hl. Verwandtschaft« dar. Maria mit dem Kinde auf dem Schoße in der Mitte, rechts Elisabeth mit dem Johannisknaben, der einen Stieglitz hält, links der hl. Joseph mit einem Spruchband, dahinter rechts und links von der Madonna die beiden Marien.

PHIDIAS UND DIE PARTHENONGIEBEL

KEIN Grieche oder Römer hat uns ein schriftliches Zeugnis darüber hinterlassen, ob Phidias die Giebelgruppen am Parthenon selbst gearbeitet hat. Aus diesem Grunde ist unter den heutigen Kunsthistorikern und Archäologen eine sehr vorsichtige Haltung Phidias gegenüber entstanden. Man spricht nur von seinen literarisch beglaubigten Werken, die uns leider nicht mehr, wenigstens nicht im Original, erhalten sind, und läßt die Frage nach seinem Verhältnis zu den Außenskulpturen des Parthenons lieber unerörtert, weil man sich über die Grenzen des sicheren Wissens nicht hinauswagen will. Der neueren Kunst gegenüber geht die »Stilkritik« viel mutiger ans Werk! Furtwängler hat, auf Stilanklängen an die Parthenonskulpturen fußend, eine Reihe von Figuren als »phidiasisch« zu gruppieren den Versuch gemacht.

Wir wissen, daß das Altertum Phidias als den größten aller Bildhauer feierte; wir wissen, daß er kraft seines künstlerischen Ruhmes mit der Oberleitung sämtlicher Kunstunternehmungen auf der Akropolis betraut wurde. Nichtsdestoweniger scheint es in neuester Zeit Mode zu werden, auf diese Oberleitung das ganze Gewicht zu legen, ihn zumal als einen hauptsächlich nur durch Wort und Anweisung wirkenden »Direktor« aufzufassen, künstlerisch ihm aber nur etwa den Rang eines Werkstattführers zuzuteilen, eines *primus inter pares* in einer kolonnenweise arbeitenden und fortschreitenden Bildhauerzunft, die für die große, selbständig schaffende Persönlichkeit keinen oder wenig Raum übrig ließ.

Von künstlerischem Standpunkte aus ist das eine sonderbare Auffassung! Von einer sehr langsam und mit kleinen Schritten vorwärts rückenden Kunstperiode wie die archaische ließe sich, vielleicht, so etwas behaupten, aber da, wo die Kunst so schnell zu der bewunderungswürdigsten Höhe aufgeblüht, wie es in Athen zur Zeit des Phidias der Fall war, läßt sich von genialen Persönlichkeiten gar nicht absehen, denn nur der einzelne kann eilig gehen, Kolonnen marschieren langsam.

Einleuchtend ist allerdings, daß Phidias nicht sämtliche Parthenonskulpturen selbst ausgeführt haben kann. Wie weit er überall die Komposition angegeben hat, mag dahingestellt bleiben. Zu beseitigen sind zuerst die Metopen, an denen auch verschiedene Künstlerhände deutlich wahrzunehmen sind, und der Fries. An letzterem — wo die Komposition alles ist — könnte man sich das Verhältnis etwa so denken, daß Phidias, der ja ursprünglich Maler gewesen sein soll, auf die Marmorplatten die ganze Komposition aufgezeichnet und darnach den mitwirkenden Künstlern die Ausführung überlassen habe. Der Fries trägt deutlich das Gepräge der herkömmlichen Methode (die auch für die »Frontalität« von der größten Bedeutung gewesen ist), von außen direkt in den Stein hineinzuarbeiten. Die von dieser Methode herrührende »unsichtbare vordere Begrenzungsfläche« macht sich an dem Fries sehr bemerkbar. Das Festhalten an dieser Methode lag bei dem wegen der Reflexbeleuchtung überaus flachen Relief sehr nahe.

Der Westgiebel ist vom Ostgiebel verschieden. Mit Beulè ihm Phidias kategorisch abzusprechen und Alkamenes zuzuweisen, ist allerdings zu gewagt. Die Kompositionslinien im Westgiebel sind freier, die Bewegung der Figuren ursprünglicher, der Körpercharakter individueller. Der liegende »Flußgott« zeigt eine vorgerücktere Formensprache als der liegende junge Mann im Ostgiebel; Michelangelo würde den ersteren vorgezogen haben. Die »Nike« (früher dem Ostgiebel zugeteilt) hat zwar eine auffallende Ähnlichkeit in der Gewandbehandlung mit den weiblichen Figuren vom Ostgiebel, aber sieht man genauer zu, so erscheinen die Falten der »Nike« mehr schematisch behandelt und nicht von derselben Frische wie im Ostgiebel, so daß hier im voraus die Arbeit von Schülerhand nicht auszuschließen ist. Unmöglich ist es bei alledem jedoch nicht, daß Westgiebel und Ostgiebel von demselben Künstler ausgeführt sind, aber die Frage muß offen bleiben. Damit sei nicht gesagt, daß der Westgiebel an künstlerischem Werte dem Ostgiebel nachstehe.

Zurück bleibt also der Ostgiebel.

Die älteren Künstler arbeiteten in der Weise, daß zuerst kleinere Modelle angefertigt, und darnach erst der Marmor direkt bearbeitet wurde; deshalb sieht man auch, daß selbst die ausgezeichneten Künstler der Olympiagiebel noch nicht den Zwang der Frontalität ganz spurlos abgestreift haben. Daß aber das Altertum einmal zu dem modernen Vorgang, große und genaue Tonmodelle auszuführen und diese dann nach Maß in Marmor zu übertragen, übergegangen ist, liegt außer Zweifel. Die Frage ist nur, wann? Natürlich sucht man den Zeitpunkt da, wo jeder Zwang und Einfluß durch die Oberflächen des Marmorblockes gänzlich verschwindet, und das ist eben mit den Parthenongiebeln der Fall. Die Olympiagiebel waren

»breit« (nicht »handwerksmäßig«) ausgeführt; auf die Untenansicht war starke Rücksicht genommen, alles was von unten aus nicht sichtbar war, wurde vernachlässigt. Die Parthenonfiguren sind ganz anders, in allen Teilen, vorne und hinten, sorgfältig gearbeitet, ohne Rücksicht darauf, wieviel davon bei der Aufstellung zur Geltung kommen würde. Das deutet darauf, daß die Olympiagruppen wahrscheinlich am Giebel selber, die Parthenongruppen aber im Atelier vollendet sind. Hierzu kommen ferner Eigentümlichkeiten in der Ausarbeitung, welche die Annahme zu bestätigen scheinen, daß die Parthenonstatuen in voller Größe und vollständig in Ton vom Meister ausgearbeitet sind und nachher von Helfershand nach Maß in Marmor übertragen wurden. Diese Eigentümlichkeiten sind: erstens der räumlich und beweglich freie, von den Flächen des Marmorblockes ganz unabhängige Aufbau der Figuren; zweitens die hohe Stofflichkeit der Körper, ihre Weichheit, ihre Elastizität, ihr »atmendes Leben«, wie man es bisher noch nicht gekannt hatte. Es liegt darin eine Überwindung des eigenen Stoffcharakters des Marmors, die sich leichter in dem weichen Ton als direkt in dem harten Stein hervorbringen läßt. Wichtiger ist das dritte Indizium, die Draperiebehandlung. Die Bekleidung der weiblichen Figuren des Ostgiebels besteht aus Khiton und Himation. Der Khiton ist aus einem sehr feinen und dünnen, weichen und durchsichtigen Stoff gemacht; mit erstaunlicher Virtuosität ausgeführt, mit unendlich vielen kleinen und feinen Falten, welche über den Körper hinabrieseln, so daß die Formen von Schulter und Brust hindurchschimmern. Es ist eine ganz malerische Wirkung, ein Illusionseffekt, hier erzielt und erreicht, der Natur des Marmors ziemlich widerstrebend. Um das *direkt* in Marmor ausführen zu können, mußte eine lange, vielleicht durch Generationen entwickelte Schulung vorausgegangen sein, bei den ersten Versuchen mußte eine so schwierige *neue* Aufgabe auch dem größten Meister mißlingen. Von einer solchen vorhergehenden Schulung in ähnlicher Marmorvirtuosität findet sich aber keine Spur. Im Ton ist die Aufgabe dagegen viel leichter. Da läßt sich versuchsweise vorgehen, da läßt sich die Körperform zuerst modellieren und die Falten oben auflegen, von einem Tonmodell in voller Größe läßt sich alles durch Messen und künstlerisch scharfe Augen von geschulter Hand ohne zu große Schwierigkeiten in Marmor übertragen.

Die Falten des Himation sind größer und schwerer und bieten technische Probleme nicht in der Weise dar. Immerhin ist eine Besonderheit daran zu bemerken. Mehrfach, namentlich von Knie zu Knie, gehen lange und tief eingeschnittene Falten, auf die malerische Wirkung in der Sonne berechnet. Sie sind sehr tief geschnitten, *mit ganz glatten Wänden,* und die Falten selbst sind auffallend dünn. Das kann kein Resultat künstlerisch-realistischer Gewissenhaftigkeit allein sein, denn solche Falten würden sich im Stoffe selbst nicht ganz so gestalten, sondern sie würden durch die Schwere in eine leichte Bauschung nach unten gezogen werden. Warum sollte man sich denn die ganz unnütze Mühe geben, diese Falten inwendig so sorgfältig zu glätten? Denkt man sich aber, daß die Falten im Ton durch ein paar breite, lange, energische Schnitte mit dem Poussiermesser hervorgebracht sind und darnach im Marmor genau nachgeahmt, so löst sich das Rätsel von selbst.

Die Draperiebehandlung ist dieselbe in allen den weiblichen Figuren des Ostgiebels, nur steigert sie sich allmählich von »Demeter und Kore« bis zu den »Parzen« zu immer reicherer Virtuosität und mannigfaltigerem Rhythmus. Es zeigt sich darin eine persönliche Entwickelung des Meisters. Die feste elastische Stofflichkeit der nackten Formen ist in allen erhaltenen Figuren des Ostgiebels dieselbe. Nur die »Iris« ist von etwas schwerfälliger Gewandbehandlung und kann möglicherweise das Werk eines Gehilfen sein. Auch sieht man das Schwergewichtgesetz von »Demeter und Kore« bis zu den »Parzen« mit zunehmendem Feingefühl beobachtet: der Khiton liegt »Demeter und Kore« gerade um den Hals; an der ersten »Parze« zieht er sich etwas schief herunter, an der zweiten noch mehr, an der dritten gleitet er ganz von der Schulter herab.

Läßt sich hiernach vermuten, daß die Figuren des Ostgiebels *von einem und demselben Künstler* herrühren, und daß dieser sie *in voller Größe in Ton ausgeführt* hat und später den Marmor übergangen — wie die Bildhauer es heutzutage tun —, dann bietet sich uns die Frage nach der Persönlichkeit des Künstlers aufs neue dar.

Den Ruf als der erste aller Künstler kann Phidias nur durch eigenhändige Arbeiten erworben haben; ihn erlangt man nicht als bloßer »Direktor« oder »Werkstattleiter«. Man hebt immer Phidias' chryselephantine Statuen hervor; sie waren ja auch das größte — und das heiligste — was er geschaffen. Hat er sie eigenhändig ausgeführt? Vielleicht. Immerhin ließe sich hier, bei dem großen Anteile der technischen und konstruktiven Arbeit, leichter eine »leitende Stellung« denken. Von den urkundlich beglaubigten Werken Phidias' ist keins erhalten. Die Dresdener Athenastatue und den Pariser »Torso Medici« hat Furtwängler mit ihm in Zusammenhang gebracht. Die Draperiebehandlung dieser beiden Figuren ist mit derjenigen des Ostgiebels verwandt.

Phidias war mit der Oberleitung der künstlerischen Unternehmungen auf der Akropolis betraut. Er wäre ein sonderbarer Künstler gewesen, hätte er sich nicht die bedeutendste und heiligste Aufgabe für seine eigenen Hände vorbehalten — und das war eben die Gruppe des Ostgiebels. Liegt es dann nicht gerade auf der Hand, das herrlichste Werk der griechischen Kunst als Werk des berühmtesten Künstlers anzusehen?

P. JOHANSEN-Kopenhagen,
Mitglied der Königlichen Kunstakademie.

BÜCHERSCHAU

A. Kende-Ehrenstein, *Das Miniatur-Porträt.* Mit 16 Tafeln in Lichtdruck. Verlag von Halm & Goldmann, Wien 1908. Preis 3.60 K. oder 3.00 M.

Im letzten Jahrzehnt hat sich das Interesse der Kunstkreise, angeregt durch die große Wertschätzung englischer Meisterwerke der Porträtmalerei aus der Zeit von Lawrence, Gainsborough, Raeburn u. a., auf diesen besonderen Kunstzweig konzentriert und einzelne Abhandlungen über die Porträtmalerei geben uns ein treffliches Bild von der Entwickelung, dem Höhepunkt und auch dem Verfall der Porträtkunst in den einzelnen Epochen. Neuestens ist auch das Miniaturporträt wieder ans Licht gezogen worden, das geeignet ist, sowohl die Zeit der Entstehung als auch die dargestellten Persönlichkeiten getreulich widerzuspiegeln. Man hat bis in die jüngste Zeit dem Miniaturporträt, vielleicht wegen seiner Kleinheit oder wegen seines innigen Zusammenhanges mit dem großflächigen Porträt nicht die Wertschätzung zuerkennen wollen, die ihm gebührt, aber durch einzelne Gelegenheitsausstellungen (in Paris und Wien) ist man zu der Erkenntnis gelangt, in manchen Meistern dieses Faches hervorragende Künstler wirksam zu sehen, die weder an psychologischer Schärfe der Darstellung noch an zeichnerischer und koloristischer Vollendung den gleichzeitigen Porträtmalern großen Formates irgendwie nachstanden.

Der Ursprung des Miniaturporträts geht ziemlich weit zurück, es mag in den illuminierten Handschriften und Codices des Mittelalters gesucht werden, oder in der spätgotischen Zeit, da reiche Evangeliarien mit den Porträtdarstellungen von Donatoren geschmückt wurden. Eine eigentliche Blüte der Kunst beginnt jedoch erst durch die Selbständigkeit, mit der die Person des Dargestellten als »Porträt« nachgebildet wird. Die hochentwickelte Kultur Frankreichs, die kraftvollen, kunstliebenden italienischen Fürsten ließen in verhältnismäßig frühen Zeiten dem Miniaturporträt große Förderung angedeihen und so berichtet schon Vasari von Privatpersonen, die »kleine Kassetten voll prächtiger Porträts von Fürsten, ihrer Freunde oder von einer Dame, die sie geliebt haben«, besitzen. Solche Porträts waren auf Pergament, auf Kupfer oder in Email gemalt, die letzte Art besonders sehr beliebt, als gegen Ende des 15. Jahrhunderts das Verfahren aufkam, auf weißem Emailgrund zu malen. Leonard Limousin (1505—1517), vermutlich der Erfinder dieser Manier, fand zahlreiche Nachahmer und in Jean Petitot einen Hauptvertreter der Richtung.

Es liegt in der Natur der Sache, daß das Miniaturporträt an den Höfen, bei den großen Herren am meisten gepflegt wurde. So finden wir die berühmtesten Künstler ihrer Art im Dienste der Könige von England, der Niederlande und in Frankreich. Auch Künstler, deren Tätigkeit auf anderem Gebiete lag, sehen wir zeitweise beschäftigt, die Porträts von Fürsten und ihrer Familienglieder in Miniatur zu malen. Hans Holbeins d. J. minutiöse Art kann geradezu als mustergültig betrachtet werden und auf seiner Grundlage bauen die englischen Miniaturisten des 16. Jahrhunderts weiter. Nic. Hilliard, Isaak Oliver und dessen Sohn Peter seien hier vor allem genannt.

Den weitaus größten Einfluß auf die englische Miniaturmalerei nahm, malerisch wie auch geistig, Van Dyck, der die Glanzheit Karls I., aber auch seinen jähen Sturz miterlebte. Als Malgrund war Pergament in Mode und erleichterte mit seiner milden Weiße die Farbenpracht dieser Art der Malerei, die von John Hoskins und seinem Neffen Samuel Cooper auf hohe Stufe gebracht wurde, durch übertriebene Schönfärberei und gespreizte Unnatürlichkeit der Nachfolger aber an Ansehen merklich einbüßte.

Neben der Aquarell- und Ölminiatur (auf Kupfer) erfreute sich das Emailbildnis steigender Beliebtheit; nichts förderte aber die Transparenz der Farben und die schimmernde Schönheit des Fleischtones mehr, als Elfenbein das beliebte und fast allgemein angewendete Material für Miniaturen wurde. So entstanden alle die herrlichen Rokokominiaturen des 17. Jahrhunderts in Frankreich, wo am Hofe Ludwigs XV. für diese Malart eine Epoche glanzvollster Entwickelung begann; sie setzte sich bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts fort und blühte während der Directoire-Zeit nicht weniger als zur Zeit des Kaiserreiches. Es ist hier ganz unmöglich, alle die Namen zu nennen, die glänzende Vertreter des Faches waren, darunter sind Franzosen und Ausländer (Klingstedt aus Riga, der Schwede Hall, die Rosalba Carriera u. a.). England hatte in Cosway und seinen Zeitgenossen Smart, Humphrey und Shelley treffliche Künstler, deren Arbeiten in englischen Sammlungen hervorragend vertreten sind.

Die reizvollste, wenn auch späte Blüte der Porträtminiatur ist Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Wiener Kongreßzeit aufgegangen, wo neben Heinrich Friedr. Füger sein Schüler Daffinger, dann Agricola, Peter, die Brüder Theer, Waldmüller, Fendi u. a. das spezifisch Wienerische, das Wohlgefallen am Sinnlich-Schönen, Gemütvollen und Leichtlebigen der Zeitgenossen in fesselnder Weise zum Ausdruck brachten. All dieser feinen Kleinkunst hat die Erfindung des Daguerre und nach ihm die moderne Photographie ein rücksichtsloses Ende bereitet; es bleibt sehr fraglich, ob wir ein Wiederaufleben dieser Kunst wieder gewärtigen können.

Eine kurze, mit beredten Worten geschilderte Geschichte des berührten Themas hat A. Kende-Ehrenstein in dem oben angezeigten ersten Bande der »Sammlerkompendien« zum Verfasser. Er hat sich der dankenswerten Aufgabe mit vielem Geschick hingegeben und wenn vielleicht dem Kunstforscher ein noch genaueres Eingehen auf quellengeschichtliche Nachweise erwünscht gewesen wäre, so wird die große Schar der Liebhaber und Sammler diesen Ballast historischer Hinweise kaum vermissen. Er findet die Namen von 150 hervorragenden Miniaturisten und überdies ein bibliographisches Verzeichnis, das ihn zu weiterem Forschen anregen mag. Die Verlagshandlung hat das Büchlein mit 16 Tafeln in vorzüglichen Lichtdrucken ausgestattet. In Anbetracht des mäßigen Preises werden auch die in Aussicht gestellten weiteren Bände der »Sammlerkompendien«, die Monographien über Kupferstiche, Münzen, Waffen, Gemälde, Porzellan u. a. enthalten sollen, gewiß ein dankbares Leserpublikum gewinnen.

E. B.

Leandro Ozzola. *Vita e opere di Salvator Rosa:* Straßburg, J. H. Ed Heitz, 1908.

Vor ganz kurzem hat C. A. Meyer sein gutes Buch über Jusepe de Ribera publiziert und nun folgt ein junger Kunsthistoriker aus Venturis Schule mit diesem höchst verdienstreichem Werk über Salvator Rosa. Man sieht daraus, wie viele wir schon von unseren kunsthistorischen Voreingenommenheiten überwunden haben und wie viel weiter unser Blick geworden. Das *Seicento,* diese verpönte Zeit findet endlich ihre Historiker, und zwar sind es Menschen, wie Meyer und Ozzola uns zeigen, die bei ihrem Werke mit dem gleichen *heiligen Ernst,* mit der gleichen *wissenschaftlichen Methode* vorgehen, derer man

noch bis vor kurzem nur die Künstler des hehren Mittelalters und der jungfräulichen Renaissance für würdig hielt.

Um Salvator Rosas Biographie richtig schreiben zu können, mußte man erst das Feld von allen romantischen Phantasien De Dominicis und Lady Morgans befreien und das hat Ozzola, dem es gelungen ist, verschiedene neue biographische Dokumente zu finden, redlich besorgt, so daß wir erst jetzt ein richtiges Lebensbild des geistreichen neopolitanischen Künstlers vor uns haben. Das Hauptverdienst aber an seiner Arbeit ist es, die Stellung Rosas als Neuerer der italienischen Landschaftsmalerei klargelegt zu haben. Mit einem klaren, fein durchgeführten Überblick über diese besondere Kunstform in Italien beginnt das Buch und man kann sagen, daß Ozzola als einer der ersten die verschiedenen Übergänge von einem Landschaftsmaler zum anderen gefunden, die ausländischen Einflüsse von den inländischen geschieden und Glied an Glied gereiht hat. Nicht weniger interessant ist der Überblick über die Werke der Maler von Schlachten und Bambocciaten, zu denen Rosa doch auch gehört. Ozzola ist es gelungen, verschiedene dem Meister irrtümlich zugeschriebene Bilder auszuscheiden und ihm viele andere als sichere Werke zuzuweisen. Lady Morgan verwechselte das verschollene Bild des *Tizius*, von dem die älteren Biographen sprechen, mit dem Prometheus der Nationalgalerie in Rom; Ozzola hat eine Abbildung des *Tizius* in einem Kupferstich gefunden und den gleichen Weg verfolgend, hat er uns die Kenntnis verschiedener anderer Werke gesichert. Überhaupt ist es wohl das erstemal, daß wir ein richtiges Bild haben von Salvator Rosa als Stecher und Radierer. Ein genaues Studium der Gedichte des Malers schließt das gute fleißige Buch.

Fed. H.

Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. Im Auftrage der Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände herausgegeben vom Städtischen Museum I. Frankfurt a. M., 1908. Joseph Baer & Cie., Kommissionsverlag. V und 179 Seiten, verschiedene Tafeln, Pläne und Textabbildungen.

In dem Kreise des städtischen historischen Museums zu Frankfurt a. M. hat stets ein lebhaftes wissenschaftliches Leben geblüht, auch schon vor der Zeit, wo in dem Städelschen Institut — nach einer Periode von patrizischem Dilettantismus — mit Weizsäcker, Justi und Swarzenski die große Zeit begonnen hat, welche die Stiftung Städels, dank der von unerreichtem Lokalpatriotismus unterstützten Energie ihrer wissenschaftlichen Leiter zu ihrer jetzigen Höhe gehoben hat. Zwei Männern hat das städtische historische Museum seine echte und gediegene Wissenschaftlichkeit vor allem zu danken: dem verstorbenen Begründer und ersten Direktor Otto Cornill, der sein Recht, als Direktor einer historischen Sammlung zu fungieren — obwohl ausübender Künstler und nicht Fachgelehrter — durch sein ganzes langjähriges Wirken stets bewiesen hat, und dem Maler Professor Otto Donner-von Richter, der durch seine technischen Studien über die antike Malerei sich so großes und anerkanntes Verdienst erworben hat. Mit Recht ist daher der mit I — ohne Obligo für folgende Publikationen — numerierte Band »Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M.« diesem würdigen Förderer der Bestrebungen des städtischen historischen Museums zu seinem 80. Geburtstage am 10. Mai 1908 gewidmet gewesen. Einen reichen Inhalt birgt dieser stattliche Band, der vom römischen Altertum des Maingebietes bis zum größten Sohne der Stadt in Einzelaufsätzen führt. Gewiß sind es mehr oder weniger Francofurtensien, die uns vorgesetzt werden, aber solche, deren Bedeutung über den Umkreis der Mainstadt weit hinausgehen. Wenn Georg Wolff den Zusammenhang römischer und frühmittelalterlicher Kultur im Mainlande behandelt, so werden seine Darstellungen, wie die Anlage des Dorfes Großkrotzenburg bei Hanau das ursprünglich an dieser Stelle vorhandene römische Kastell widerspiegelt, wie der abgegrenzte Besitz römischer Kaiser mit heutigem königlich preußischen Domanialbesitz zusammenfällt, wie Messen und Märkte wie einzelne Industrien an gleicher Stätte fortgedauert haben, Analogien in manchen anderen früher von den Römern besetzten Gebieten des europäischen Westens hervorrufen. — Mit außerordentlicher Kenntnis der einschlägigen Literatur schließt Alexander Riese, daß wir es bei den Gigantensäulen nicht mit dem öffentlichen Kaiserkultus, sondern mit privaten Nachbildungen offizieller erster Vorbilder zu tun haben, um den Kaiserkultus im Hause ausüben zu können (außer Hertlein [s. S. 29] sieht auch Camille Jullian germanischen Einfluß bei den »colonnes aux anguipèdes« s. R. d. ét. anc. 1908, S. 196; Ernst Maass schreibt sich mit ss, nicht wie Riese schreibt; Referent schreibt sich mit einem s). Auf die römische Zeit bezieht sich ferner der Aufsatz von Rudolf Welcker »Deckel römischer Tonlampen im historischen Museum zu Frankfurt a. M.« (bewegliche Zapfendeckel), während Otto Lauffers »Zur Geschichte der Irdenware in Frankfurt a. M.« vom Mittelalter beginnend über drei sehr schwachergiebige Jahrhunderte zu dem produktiveren 18. Jahrhundert führt und zu dem sogenannten »Marburger Geschirr«. — Die karolingische Pfalz zu Frankfurt a. M. mit ihrer Aula regia sucht Emil Padjera wiederzufinden, sicherere Anhaltspunkte hat Architekt Chr. L. Thomas, um den nordwestlichen Zug der ersten Stadtmauer festzustellen. — Die eigentliche Kunstgeschichte kommt mit Swarzenskis »Abreibungen romanischer Metallgravierungen im Kupferstichkabinett des Städelschen Kunstinstituts und ein verschollenes Reliquiar der Abtei Iburg« (Rogkerus-Schule); mit Karl Gebhardts »Hans von Metz«, der als Meister des Kalvarienbergs aus dem Besitz des Frankfurter Predigerministeriums gemäß einer von Jung 1896 veröffentlichten bedeutsamen Urkunde nachgewiesen ist; mit Emil Sarnows »ein Buchtitel Christian Egenolffs mit bildlichen Darstellungen nach Dürer und anderen« und mit Julius Cahns Aufsatz über eine Silberplakette, die Sebastian Furck, der bekannte Frankfurter Kupferstecher (1612—1655 in Frankfurt), als Niellomedaille auf den Stadtbaumeister Johann Wilhelm Dilich gefertigt hat, zu Wort. Erwähnen wir ferner »Beiträge zur Frankfurter Kunstgeschichte« aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Bothe, ferner »Gürtel jüdischer Bräute in Frankfurt a. M.« als von großem kulturhistorischen Interesse, zwei aus dem Abbruch des Hahnschen Hauses auf der Zeil gerettete und jetzt in einem Garten aufgestellte Altfrankfurter Portale aus dem Jahre 1690, die Hülsen schildert, und Heuers Aufsatz »Die Frankfurter Kunst und Goethe (mit besonderer Berücksichtigung künstlerischer und historischer Arbeiten Otto Donner-von Richters)«. Mehr archivarisch ist Jungs Zusammenstellung über Stiftungen des Jacob Inckus zu Schwanau (gest. 1473) und seiner Treuhänder zum Bau und zur Ausschmückung von Frankfurter Kirchen. Der interessante Band spricht für ein reiches kunstwissenschaftliches und historisches Abeiten in der alten Stadt am Main mit ihrer so viele Anregungen bietenden Vergangenheit.

M.

Das Pferd und seine Darstellung in der bildenden Kunst. Von *Richard Schoenbeck*. Mit 45 Tafeln und 321 Abbildungen im Text. Leipzig 1908, Verlag von Friedrich Engelmann. In Leinen gebunden 28 M.

Nicht jeder Künstler ist in der glücklichen Lage wie Gottfried Schadow, dem im Marstall in Berlin ein von ihm

gewähltes Pferd nach eigenen Angaben so lange vorgeritten wurde, wie er es für nötig hielt, um die Pferdegestalten für die Quadriga des Brandenburger Tores zu modellieren. Der bildende Künstler, der sich vor die Aufgabe der Darstellung eines Pferdes gestellt sieht, hat nicht immer Gelegenheit, das lebende Material in geeigneten Exemplaren studieren zu können. Diesem praktischen Bedürfnis soll in erster Linie das Buch des Majors Richard Schoenbeck dienen, der die Eigenschaften eines vorzüglichen Pferdekenners mit denen eines ausübenden Künstlers vereinigt (er war auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1908 mit einer Bronzestatuette »Hunter im Schritt« vertreten). Seine in mehr als dreißig Jahren gesammelten Erfahrungen hat er in dem umfangreichen Bande niedergelegt. Nach einer kurzen Geschichte des Pferdes gibt er eine ausführliche Charakteristik, erläutert die Anatomie, die äußere Erscheinung und führt in den Begriff der Schönheit des vom Menschen unzertrennlichen Begleiters ein. Anregung zu seinem Werk haben ihm die vielen mangelhaften Pferdedarstellungen, wie man sie sowohl bei modernen, als auch bei Denkmälern der früheren Epochen findet, gegeben. Besonders lehrreich in dem in erster Linie für den praktischen Gebrauch bestimmten Werke ist die Abteilung über die Gangart des Pferdes. Die geschickt gewählten Bewegungsstudien geben dem Buch einen hohen Wert auch für diejenigen, die das Thema schon besser beherrschen. Kunsthistorisch ist der Schlußabschnitt über »Das Pferd und Pferdedarstellungen der Vergangenheit« interessant. Die reiche Ausstattung des Werkes, das neben zahlreichen Abbildungen im Text auf 45 großen Tafeln, neben anatomischen Details und den schon erwähnten Bewegungsstudien besonders berühmte Gemälde und Skulpturen vorführt, die sich mit der Darstellung des Pferdes befassen, macht den vornehmen Band zu einem vorzüglichen Anschauungsmaterial. *E. S.*

H. Muthesius, *Die Einheit der Architektur.* Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe (Berliner Vorträge IV). 63 S. kl.-8°. Berlin, K. Curtius 1908.

Der Verfasser spricht nach einer historischen Einleitung, die von Einseitigkeiten nicht frei ist, für die ästhetische Anerkennung des Eisenstils und die moderne Bewegung im Kunstgewerbe. Aus der Verbindung beider unter Führung der Ingenieurarchitekten erwartet er den Stil der Zukunft, die »Einheit der Architektur«. Aber glaubt Muthesius im Ernst, daß Eisen und Beton jemals die ausschließlichen Materiale werden, die ein Stadt-, ein Dorfbild beherrschen werden? Ist ihm der uralte Gegensatz von reinen Nutzbauten und bewußten Kunstbauten ganz entgangen? Hält er für möglich, daß die Konstruktionskünstler, die Ingenieure, das begreifen, aufnehmen und zum höchsten Ziele führen, was die Raumkünstler, die Malerarchitekten begonnen haben? Diese und ähnliche Fragen darf man dem Vortrage entgegenhalten, der bei aller Kürze mehr wort- als gedankenreich ist, um die Verworrenheit einer gärenden Gegenwart zu klären. *Dr. Bergner.*

Joseph Braun, S. J., *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten.* Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. 1. Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln und 22 Abbildungen im Text. Gr.-8° (XVI und 276 Seiten). Freiburg i. B., Herderscher Verlag, 1908. Preis 4,80 M.

Als 99. und 100. Ergänzungsheft zu den »Stimmen aus Maria Laach« und im Anschlusse an sein Werk über »Die belgischen Jesuitenkirchen« hat nunmehr der Verfasser seine Aufmerksamkeit den deutschen Jesuitenkirchen zugewandt. Dem jetzigen Teile seiner Betrachtungen, der dem nordwestlichen und westlichen Deutschland gilt, soll später ein zweiter sich anschließen mit Untersuchungen über die oberrheinische und oberdeutsche Ordensprovinz. Man hat schon dem zuvor genannten früheren Werke eine solide und nüchterne Behandlung nachgerühmt, auch die Objektivität hervorgehoben. Auf alles dies, besonders auf letztere, legt der Verfasser auch jetzt Wert und hat sich offenkundig auch redlich bemüht, objektiv zu urteilen. Gleichwohl ist ein gewisser Eifer nicht zu verkennen, der darauf gerichtet ist, die von den kunstgeschichtlichen Schriftstellern bisher behauptete Existenz eines sogenannten Jesuitenstiles wegzubeweisen. Daß ihm dies gelungen ist, kann zugegeben werden, und darum wird die Braunsche Schrift ihre Stellung in der modernen Kunstliteratur behaupten. Sie macht sich überdies verdient um die Beseitigung einer ganzen Menge tatsächlicher Fehler, die sich bisher durch die Literatur weiter fortgepflanzt haben. Brauns System ist das der Vergleichung, die er auf Grund sehr umfassender Kenntnis der Objekte wie der Literatur durchführt. Er ermittelt dabei eine Menge wichtiger Einzelheiten, bisher wenig oder nicht bekannte Künstler werden gewürdigt, das Wichtigste aber ist die Feststellung der Tatsache, daß die Gotik keineswegs in den Zeiten erloschen ist, die man bisher dafür annahm, sich in zeitgemäßer Umwandlung vielmehr bis ins 18. Jahrhundert hinein erhalten hat. Demgemäß teilt er seine Untersuchungen in einen Abschnitt über die gotischen und einen über die nichtgotischen Kirchen, wobei sich herausstellt, daß in dem betrachteten landschaftlichen Bezirk der letzteren Art nur sieben, der ersteren aber dreizehn wichtige Bauwerke angehören. Zur gotischen Gruppe zählen unter anderen die Achatiuskirche und Mariä Himmelfahrt zu Köln, St. Michael zu Aachen, St. Franz Xaver zu Paderborn; in der Gruppe der nichtgotischen finden wir die Dreifaltigkeitskirche zu Aschaffenburg, St. Andreas zu Düsseldorf, St. Paul zu Osnabrück. Die Beweisführung geht darauf, und ist in einem dritten Abschnitte eingehend durchgeführt, daß das Absterben der Gotik den persönlichen Neigungen der Kölner Kurfürsten Joseph Clemens und seines weithin einflußreichen Nachfolgers Clemens August zuzuschreiben ist; ohne sie hätte die Gotik ihre Traditionen ungestört ins 19. Jahrhundert hinübernehmen können, woraus sich denn für den modernen Kirchenbau die wichtigsten Folgerungen ergeben hätten. Die Ausführungen des Buches sind von einer Reihe von autotypischen Abbildungen und Zeichnungen unterstützt, die den sichern Blick des auch auf technischem Gebiet erfahrenen Verfassers beweisen. *Dr. O. Doering-Dachau.*

von Bissing-Bruckmann, *Denkmäler ägyptischer Skulptur.* München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. (Vollständig in 12 Lieferungen.) Lief. 9. 1908.

Mit den letzterschienenen Heften, welche auch die Lücken der früheren Lieferungen ausgefüllt haben, ist das monumentale Werk Friedrich Wilhelm von Bissings raschen Schrittes seiner Vollendung nahe gekommen. Das Bruckmannsche Atelier und die Herausgeber haben die Erwartungen, welche der Anfang erregte, auch in der Fortführung des mühevollen Unternehmens nicht enttäuscht. Die Herstellung der Photographien, Tafeln und Textbilder hält sich auf ihrer Höhe; es ist nur selten an ihnen etwas auszusetzen, meist sind die Heliogravüren von tadelloser Klarheit und Schärfe. Eine wirklich schlechte, wohl überlichtete Aufnahme bringt Tafel 55 A, auch Tafel 38 ist nicht sonderlich gelungen. Wenn man die äußerlichen Schwierigkeiten der Aufnahme so vieler von diesen Photographien in Anrechnung bringt, ist die Zahl der weniger geglückten Photographien eine erstaunlich geringe. Auf die Textbilder ist

ersichtlich und mit Recht großer Wert gelegt, sie bringen viel neue oder weniger bekannte Denkmäler, Detailzeichnungen und Gesamtskizzen, die zum Verständnis des Textes unentbehrlich sind. In den Erläuterungen breitet der Herausgeber die Vielseitigkeit seines Wissens, seine außerordentliche Belesenheit und eine seltene Denkmälerkenntnis zitierfreudig aus. Er liebt es, ägyptische und griechische Kunstentwickelung miteinander zu vergleichen und zeigt sich dabei auf klassischem Gebiet kaum weniger versiert, als in seinem eigenen Fach. Solche lehrreiche, mehr oder weniger ausgeführte Exkurse finden sich z. B. im Text zu Tafel 70 (über den Wandel in der Bildung der Sphingen), zu Tafel 74, wo der vatikanische Löwe des Königs Nektanebos aus dem Isisheiligtum des römischen Marsfeldes Gelegenheit gibt, die Behandlung dieses Vorwurfs von der ersten Dynastie bis in die saïtische Zeit zu verfolgen, wobei auch mykenische Kunst gestreift wird, dann zu Tafel 69 (welche die Basaltstatue des Stadtkommandanten Horus im Louvre wiedergibt) die Erörterungen über die ägyptische Auffassung der nackten »schreitenden« Standfiguren im Gegensatz zu den griechischen »Apollines« der archaischen Epoche, die den ägyptischen Vorbildern noch so nahe zu stehen scheinen und doch von Anfang an selbständig sind. Auch sonst pflegt von Bissing gern über die engeren Grenzen der Pharaonenkunst hinaus zu blicken und allgemeinere Bildungsgesetze durch Umschau in den einzelnen Gebieten der orientalischen Kunst verständlich zu machen. So führt der Text zu Tafel 84, welche eine Auswahl aus den das große Amonfest Amenophis III. darstellenden Reliefs von Luxor wiedergibt, zu Betrachtungen über die Auflösung fortlaufender Darstellungen in kleine Gruppen, ein Prinzip, das bereits in den Festschilderungen des Sonnentempels von Abusir vorliegt, im Gegensatz zur altbabylonischen Kunst, die es nicht zu kennen scheint und zur assyrischen, in welcher eher die Tendenz vorherrscht, große, selbständig aneinander gesetzte Bilder zu schaffen. Dabei wird die auffällige Verwandtschaft in der Komposition zwischen den ägyptischen Bildern und dem eine Ernteprozession darstellenden Gefäß von Phaistos (das Sistrum — aber nicht der Schurz des Sängers — weist überdies nach Ägypten) hervorgehoben, von dem alle anderen mykenischen Darstellungen kompositionell von Grund aus verschieden sind. Anderseits ist doch auch dieses Gefäßrelief ägyptischer Kunst weit überlegen, denn »selbst in den höchsten Leistungen, die in zeichnerischer Hinsicht die Kunst von Amenophis III. bis auf Ramesses III. bietet, bleibt der Erdenrest des schulmäßigen Wissens, von dem sich auch die begabtesten Künstler offenbar nicht frei machen können: erst der Hellene studiert die Natur.« Ebensowenig kommt der Ägypter in der Landschaft aus eigener Kraft von seinem uralten Darstellungsprinzip los. Das Einzelne interessiert ihn mehr als der Gesamteindruck (und — möchte Ref. hinzufügen — gar von rhythmischer, konzentrischer Gliederung hat er keine Ahnung). So entstehen Streifen und keine Bilder, in denen »die Landschaft ernstlich in die Komposition einbezogen« ist. Nicht einmal auf diese Stufe scheint der Ägypter selbständig gelangt zu sein. Die Anregung kam offenbar aus dem Osten. In einem lesenswerten Exkurs zu Tafel 87 wird angeführt, daß uralte sumerische Kunst wohl noch die Landschaft nach ägyptischer Art andeutet, und dann hinzugefügt: »zur vollen Entfaltung kommt für uns die Landschaft freilich erst in assyrischer Zeit, bei Asurnazirpal bereits, bei Salmanassar II. und dann auf den jüngeren Reliefs. Vor allem die Künstler des Sanherib verwenden die Landschaft glänzend, aber auch die des Sargon wissen sie zu handhaben und natürlich die des Asurnazirpal, dessen Jagdbilder die Natur so treffend auffassen. Man halte dagegen, was an sich tüchtige ägyptische Künstler, wie die im Grabe des Inni, leisten, wenn sie den Garten oder eine Jagd in der Wüste darstellen. Der Assyrer sucht, wie der Babylonier die Mannigfaltigkeit und Unregelmäßigkeit der Natur zu erfassen, der Ägypter läßt seine Bäume, seine Hügel stets geordnet aufmarschieren, mit einziger Ausnahme jener Reliefs der Ramessidenzeit. Ich meine, wenn uns auch noch die Glieder fehlen, die das Relief Naramsins mit den Bildern Asurnazirpals verbinden, daran ist nicht zu zweifeln, daß die Einführung der Landschaft in die Kunst als Trägerin der Komposition und die freie Auffassung der Landschaft mesopotamisch ist und daß sie von dort nach Ägypten gekommen ist, vielleicht mit der Sitte überhaupt, die Siege und Kämpfe im Bild darzustellen, denn ich zweifle immer mehr, ob wir viel vor der 19. Dynastie solche Bilderserien in Ägypten annehmen dürfen; erhalten ist uns nichts und die Annalen Tuthumosis III. begleitet kein Bild.« In ähnlicher Weise, großzügig und klar zusammenfassend, wird in den Erläuterungen zu Tafel 78 eine Charakteristik der Anfänge der Tell-Amarna-Kunst gegeben und zu Tafel 83 die Entwickelung der Plastik unter Amenophis IV. scharf gegliedert. Der Text zu Tafel 80 beleuchtet bei Gelegenheit die gar nicht so seltenen en face-Darstellungen der ägyptischen Kunst. Zu Tafel 60/61 wird nachgewiesen, daß in der Äthiopenzeit der akademischen Richtung eine realistische zur Seite geht.

Von den für den klassischen Archäologen interessanten Nebenbemerkungen seien noch in der Skizze über Anfänge und Fortbildung des anthropoiden Sarkophages die Zeilen über die sidonischen Sarkophage (zu Tafel 75) hervorgehoben und im Texte zu Tafel 94/94 A die Anmerkung über den Gegenstand des Mosaiks von Palästrina (Darstellung der Kataraktengegend mit den Tempeln von Assuan und Elephantine). Je mehr man beim Durcharbeiten dieser Erläuterungen auf neue Gedanken und aufgehäuftes Wissen stößt, um so mehr empfindet man den Mangel einer Paginierung des Textes. Ein paar Glossen seien zum Schluß angefügt. Neu war dem Referenten der Ausdruck »ein geradezu verzweifeltes Material« statt »zum Verzweifeln hart« oder ähnlich. Bezüglich der Bildung des Adjektivs von Kairo geht der Verfasser seinen eigenen Weg, er schreibt kairensisch, andere kairinisch, Referent hält kairenisch für richtiger. Hoffen wir, daß von Bissing sein Wissen und seine Begabung für stilkritische Beobachtung, von der dieses Werk auf Schritt und Tritt Proben gibt, einmal für eine wirkliche ägyptische Kunstgeschichte, die wir noch immer vermissen, verwerten wird. *Th. Schreiber.*

A. Endell, *Die Schönheit der großen Stadt* (Kunst und Kultur, hg. v. W. v. Oettingen). 88 S. kl.-8°, mit 3 Tafeln. Stuttgart, Strecker & Schröder 1908.

Der Sammelwerke, die uns mit nützlichen Kenntnissen und Einsichten beglücken und möglichst flach und schmerzlos, im Ton gemütlicher Plauderei, die Kulturwerte der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft aufbrennen, werden immer mehr und demnach die Themata immer wunderlicher und gesuchter. »Die Schönheit der großen Stadt«, wer hat daran jemals gezweifelt? Jeder Bauer, der von Leipzig, Berlin oder München in sein Dorf heimkehrt, weiß sein ganzes Leben lang davon zu erzählen. Ihm sind die Paläste, die Kirchen, die Plätze und Brücken, ja selbst die eintönigen, endlosen Häuserzeilen und die glatten Straßen über alle Maßen schön. Aber so meint es der Verfasser nicht. Er hat das Auge an der neufranzösischen Kunst mit ihrer Luft- und Stimmungsmalerei gebildet und erläutert diese Kunst des Sehens an seiner Heimat Berlin. Denn diese weitere Voraussetzung muß auch erst geschaffen werden, Heimatsgefühl, Verständnis und Liebe für

das »Heute und Hier«, ein kräftiger Willensakt, Schönheit zu suchen und zu finden, wo die meisten nur Staub, Gestank, Gedränge und verletzende Geräusche empfinden. So hören wir denn auch zunächst verklärende Worte über die Schönheit der Arbeit, des Handwerks, der Fabrik, der Geräusche, dann über die »Schleier« des Tages, der Luft, des Regens, der Dämmerung, der Nacht und der künstlichen Beleuchtung, über die Schönheit der Massenbewegung, des Straßenlebens, des Fahr- und Bahnverkehrs, des Exerzierplatzes usw. Kurz, wir lernen einen lachenden Philosophen kennen, der auch im Häßlichen und Widerwärtigen ästhetische Reize zu finden weiß und eine kahle Backsteinwand oder ein ratterndes Automobil mit warmen Gefühlen begleitet. Auf diesem Standpunkt sollte es nun eigentlich etwas Unschönes nicht geben und logischerweise sind die mancherlei Zornausbrüche des Verfassers z. B. über das Straßenbild der Mietkasernen, über die neuromanische Kirche vor seinem Hause nicht entschuldbar. Bei gutem Willen kann man auch von allerhand Mißgeburten entzückt werden. Viel Gläubige werden sich also um diese Kunstphilosophie nicht sammeln. Die Grenzen der Schönheit sind zu subjektiv abgesteckt, der Gesichtskreis ist zu sehr intra muros befangen und die Empfindungen so ausgetüftelt, daß man versucht ist, sie als Satire zu nehmen. Andrerseits sind aber die wirklichen Schönheitswerte großer Städte im entfernten nicht ausgeschöpft, nicht einmal angedeutet. Es ließe sich darüber doch ganz anders reden.

Dr. Bergner.

Carl Zetzsche. *Zopf und Empire von der Wasserkante.* Stuttgart, Verlag von J. Engelhorn. 12 Folioseiten Text, 40 Tafeln in Lichtdruck. Preis 24 Mark.

Seitdem sich die Architektur mit Bewußtsein in Anlehnung an ältere Formenwelten entwickelt, das heißt, seit der italienischen Renaissance, spiegelt sich in den *Veröffentlichungen* der älteren Kunstdenkmäler jedesmal der Geschmack der betreffenden Epoche wieder. Wir erhalten z. B. schon ein Bild der verschiedenen Zeitempfindungen aus der Art, wie in den Publikationen der Barockzeit, des französischen oder englischen Klassizismus die antiken Denkmäler wiedergegeben werden. Ebenso ist es mit den Publikationen griechischer und ägyptischer Denkmäler in der französischen Kaiserzeit, mit der Veröffentlichung gotischer Bauwerke zur Zeit der Romantik in England, in Deutschland (Boisserée) und Frankreich (Viollet le Duc), mit der Veröffentlichung deutscher Renaissancedenkmäler nach 1870 (Ortwein) und von Barockkunstwerken um 1890 (Dohme). So offenbaren uns auch seit fünf Jahren die anwachsenden Veröffentlichungen der Bauwerke des Zopf, Empire und Biedermeier (1770—1830): wohin unsere neuzeitige Architektur ihre Augen richtet. Gegenwärtig bringt fast jeder Monat eine neue Publikation von Denkmälern dieser Epoche!

Vortrefflich und namentlich in seiner Beschränkung auf ein bestimmtes Landgebiet lehrreich ist das neu erschienene Tafelwerk von Zetzsche, dem wir bereits im Jahre 1905 eine Veröffentlichung von Zopf- und Empiredenkmälern aus Nord- und Mitteldeutschland zu verdanken hatten. Das Werk bietet fast ausschließlich zum erstenmal veröffentlichtes Material. Es bringt Denkmäler bürgerlicher Baukunst von etwa 1770—1820 aus Schleswig-Holstein und Dänemark. Besonders ergiebig waren die Städte Schleswig, Flensburg, Rendsburg, Tondern, Husum und Eutin (hier ist hervorzuheben die reizende innere Einrichtung des 1768 erbauten neuen Palais). Die Fassaden sind in einfachstem Putz- oder Ziegelrohbau; reicher sind nur die geschnitzten Eichenholztüren, von denen viele Beispiele dargeboten werden. In der inneren Ausstattung der Häuser fallen die köstlichen, nach Joh. Heinr. Wilh. Tischbein, tätig in Eutin 1808—1829, dekorierten glasierten Tonöfen auf. Im zweiten Teil des Werkes werden einige ausgezeichnete Bauproben aus dem Mittelpunkt dieser ganzen Kunst gegeben, aus Kopenhagen, wo sich der Klassizismus zu einer besonders klaren und edlen Weise entwickelt hat.

Hermann Schmitz.

H. Lezius, *Das Recht der Denkmalpflege in Preußen.* 194 S. 8°. Berlin, J. G. Cotta Nachf. 1908. M. 4.—.

Der erste Abschnitt erläutert die Geschichte, die Grundsätze und die Organisation der Denkmalpflege, in Preußen, der zweite umfaßt alle hierauf bezüglichen Gesetze und Verordnungen im Wortlaut mit erklärenden Anmerkungen, der dritte die Gesetze gegen Verunstaltung von Gegenden und Ortschaften mit den Ausführungsbestimmungen, ein Anhang ist der Naturdenkmalpflege gewidmet. Die Zusammenstellung ist höchst zeitgemäß und wird von allen Beteiligten als eine Wohltat empfunden werden.

B.

A Century of Archeological Discoveries by Professor *A. Michaelis,* translated by Bettina Kahnweiler. London, John Murray.

Die englische Übersetzung der »Archäologischen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts von Adolf Michaelis« ist von der Presse einstimmig mit großer Anerkennung begrüßt worden. Frl. Kahnweiler gebührt das Lob, damit eine schwierige Aufgabe mit ebensoviel Kenntnis als Sorgfalt gelöst zu haben, und man merkt sofort, daß sie beide Sprachen vollständig bemeistert. Wie Prof. Gardener in seiner Vorrede hervorhebt, hat sie »for science and not for reward« gearbeitet, was ihr besonders hoch anzuschreiben ist.

Dieses Werk von Prof. Michaelis hat in Deutschland seit seinem ersten Erscheinen einen so allgemeinen und hohen Ruf erlangt, daß es, zumal in einem Organ wie die »Kunstchronik«, nicht nötig erscheint, dessen große Verdienste erst noch hervorzuheben. Jedenfalls füllt aber das hochinteressante und spannend geschriebene Buch in England und Amerika, wo die »Spaten-Archäologie« noch nie in so umfassender Weise geschildert worden ist, eine tiefempfundene Lücke.

Daß, wie der Rezensent der »Times« hervorhebt, Michaelis ganz besonders auf die deutschen und französischen Verdienste um die Archäologie hinweist, kann diesem, wie Gardener in der Vorrede richtig bemerkt, beim englischen Leser nicht schaden, da derselbe mit den Errungenschaften seines eigenen Landes jedenfalls besser bekannt sein wird als mit den Errungenschaften fremder Nationen. Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß der Name Dörpfeld einen noch höheren Klang bekommen hat durch die Beweisführungen von Prof. Michaelis, doch spendet derselbe auch seinem Freunde Sir C. Newton gebührendes Lob; auch ist auf die Ausgrabungen von Arthur Evans in Knossos großes Gewicht gelegt. Wenn aber andererseits die Ausgrabungen in Guniar von Mrs. H. Boyd Hawes mit Stillschweigen übergangen sind, so liegt der Grund wohl darin, daß diese Entdeckung einer kretanischen Provinzialstadt, die neben Knossos aufgeblüht war, schon mehr in das gegenwärtige als in das 19. Jahrhundert gehört.

Louise M. Richter.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

ZERTRETENE

ORIGINALRADIERUNG VON KÄTHE KOLLWITZ

HANS VON MARÉES

BEI GELEGENHEIT DER AUSSTELLUNG SÄMTLICHER WERKE DES KÜNSTLERS IN BERLIN

Von Friedrich Rintelen

DARF man nicht wagen, von der Erinnerung an persönliche Eindrücke auszugehen, wenn man über einen Künstler zu schreiben unternimmt, der heraustretend aus dem allgemeinen Entwickelungszuge und sich absondernd aus der Schar der übrigen Künstler ganz allein im Vertrauen auf seine persönliche Kraft Werke hervorgebracht hat, die durch ihr äußeres Ansehen und ihren inneren Gehalt zu steter Fremdheit in der Welt verurteilt scheinen und sich mehr an die persönliche Teilnahme wenden als die Werke irgend eines anderen modernen Künstlers?

Durch eine Reihe überaus glücklicher Umstände mit Hans von Marées bekannt gemacht in der Zeit, da man mit jugendlichster Begeisterung sich durch die Wirrnis der Meinungen den festen Weg der eigenen Anschauung herauszubilden strebte, fühlte man sich mächtig bewegt von der niegesehenen mystischen Feierlichkeit dunkelumflossener, einsamer, nackter Gestalten. Es war die Idee der bewußten Gestaltung, was mich und manchen andern, der in der gleichen Stimmung vor die Bilder Marées' kam, ergriff. Daß die Kunst eine Art geformter Erkenntnis sei, daß sie nicht völlig fremd philosophischer Daseinsergründung gegenüber stehe, das war es, was man in der Betrachtung dieser klaren Gebilde zu verstehen glaubte. Und man fühlte etwas in den Bildern Marées', ohne sich Rechenschaft darüber geben zu können, oder auch nur danach zu fragen, ob es volle künstlerische Wirklichkeit angenommen habe, etwas von hoch aufgerichtetem freien Naturgenuß; die reine Natur des Menschen schien vernehmlich zu sprechen und doch zugleich sich in das ihr gemäße tiefe Geheimnis zu hüllen. Man empfand das Ahnende und zugleich so Aktive in dem Antlitz, das der Künstler als sein eigenes hingestellt hatte.

Wenn man nun seitdem manche Jahre hindurch immer wieder in Schleißheim und sonst, wo sich Gelegenheit dazu bot, vor den Bildern des verehrten Mannes mit sich zu Rat gegangen ist, wenn man von alter und von neuer Kunst aus immer wieder den Blick auf ihn gerichtet hat, so liegt es einem bei Gelegenheit der öffentlichen Ausstellung aller Werke des Künstlers näher, als einen Festtagsartikel zu schreiben, auf diejenigen Fragen eine entschiedene Antwort zu suchen, die sich im Laufe der Jahre an den Namen Marées geknüpft haben. Die subjektiven Eindrücke verdichten sich zu dem Bedürfnis nach objektiver Würdigung, das Problematische in der Kunst Marées' drängt sich unwiderstehlich hervor. Wenn wir nun versuchen wollen, das Problem der Kunst Marées' aufzurollen, so scheint uns gerade diese Stelle dafür besonders geeignet, denn in der »Zeitschrift für bildende Kunst« war es, wo vor langen Jahren zum ersten Male die positiven Verdienste des Künstlers volle Gerechtigkeit erfahren haben durch jenen entscheidenden Aufsatz von Heinrich Wölfflin.

Man pflegt Marées in einem Atem mit Feuerbach und Böcklin zu nennen. Beide Künstler waren um ein Jahrzehnt älter als er, und mit keinem von ihnen, die er persönlich gekannt hat, ist er in dauernder Freundschaft verbunden geblieben. Die Gegensätze, die ihn von jenen trennten, waren zu stark, als daß sie ihm nicht hätten teilnahmslos gegenüberstehen müssen, und gerade diese Gegensätze sind es, die in manchem Sinne die moderne Kunst von der des mittleren neunzehnten Jahrhunderts typisch trennen. Die ungleich feinere Reaktion auf die Natur in ihrem großen Ganzen und das ganz anders intensive Streben nach rein künstlerischer, bildmäßiger Klarheit unterscheiden Marées nicht nur von Feuerbach, sondern sie lassen ihn uns heute selbst wichtiger erscheinen als den um die Erneuerung unseres Farben- und Naturempfindens so hochverdienten Böcklin. Vielleicht bewirkt der scharfe Kontrast zu diesen beiden Künstlern sogar, daß die Zugehörigkeit Marées' zu der modernen Kunst auf den ersten Blick enger erscheint, als sie tatsächlich ist. Will man Marées gerecht beurteilen und klar charakterisieren, so wird man ihn nicht zu den Begründern der modernen Kunst zählen, aber man wird ihn als den stärksten Vorläufer nennen, den sie gehabt hat. Vorläufer pflegen eine eigentümliche Mischung von Klarheit und Unklarheit zu repräsentieren. Sie nehmen bisweilen mit sicherem Instinkt die besten Gedanken der Zukunft voraus und dann wieder erweisen sie sich unsicher im Allernotwendigsten. Ihre Erkenntnis ist wie ein Ahnen, und auf eine höchst dunkle Art halten Schicksal und Neigung sie von der Pforte fern, durch die der Weg ins volle Licht der Freiheit führt. Sie streben mit einem unsäglichen Aufwand von Kräften nach Wahrheit, aber es ist ihnen die Genialität versagt, vor deren Blick die Dinge in ihrer Einfachheit erstrahlen und ihre letzte Schönheit enthüllen.

Versuchen wir Einsicht in die innere Struktur von Marées' Kunst zu gewinnen, indem wir seinem Lebensgang folgen.

Von der nüchternen Malerei Steffecks erhielt er die ersten Anregungen: Reiterbilder, Pferdestudien, kriegerische Szenen in der glatten, öligen und nicht gerade grundgediegenen Manier der fünfziger Jahre füllten den ganzen ersten Saal der Ausstellung. Sie legen Zeugnis ab von einer erstaunlichen Virtuosität der Hand, von gewandter Entschlußkraft selbst einer großen Leinwand gegenüber, von einem stark ausgeprägten Gefühl für scharf und klar pointierte Komposition. Zwischen den militärischen Bildern hängen ein paar Porträts: erste Versuche aus der Knabenzeit und Studien eines fortschreitenden Adepten. Von besonderem Interesse unter diesen Bildnissen ist das große Selbstporträt, das Marées gemalt hat, als er achtzehn Jahre alt war. Es hat naturgemäß noch den Charakter eines Schulbildes, aber es ist doch schon

von persönlichem Wert durch die Klarheit, in der die breiten Flächen des Kopfes entwickelt sind; es bezeichnet bereits den Künstler, durch dessen ganze Produktion ein so eigentümlicher und starker mathematischer Zug gegangen ist.

Je weiter wir in der Reihe der Jugendwerke Marées vorschreiten, desto stärker wird der Anteil, den die Landschaft am Aufbau der Bilder hat. Es breitet sich langsam eine neue Atmosphäre über die Bilder; statt des kalten Berliner Glanzes kommt die mildere und freiere Art, die die feinfühligen Landschafter des damaligen München ausgebildet hatten. Marées hatte die Zwanzig bereits überschritten, als er nach München kam, und es hat selbst da noch eine gute Spanne Zeit gebraucht, ehe er zu Leistungen gelangte, die den Stempel voller Eigenart tragen. Aber es gewährt einen ganz besonderen Reiz, in der musterhaft arrangierten Ausstellung zu verfolgen, wie sich unter der fremden Hülle die feine Tonigkeit und die Leichtigkeit der Anordnung entwickelt haben, die solche Bilder wie die fouragierenden Soldaten von 1862 oder die rastenden Kürassiere in der Nationalgalerie zu so sehr reizvollen Schöpfungen machen.

In diesen Münchener Jahren hat Marées wiederum viel porträtiert. Unter den Arbeiten dieser Art nimmt das Bildnis des Vaters des Künstlers von 1862 eine besondere Stellung ein. Es wird sehr hoch bewertet; Meier-Gräfe nennt es sogar eins der Meisterporträts der Münchener Schule. Ob das Bild, in diesem Rahmen gesehen, wirklich ein so hervorragendes Stück ist, wage ich im allgemeinen nicht zu beurteilen. Aber wenn man das, freilich noch sehr unsichere Bildnis, das der wesentlich jüngere Leibl, der doch auch zur Münchener Schule zählt, kurz darauf gleichfalls nach seinem Vater gemalt hat, in Vergleich zieht, so kann neben diesem warmen, von einem angeborenen Sinn für Würde eingegebenen Werk sich Marées' Bild nicht voll behaupten; die Modellierung ist doch recht ateliermäßig kalt, und auch die Pointierung, mit der das Wesen des alten Herrn geschildert ist, wirkt nicht sehr edel. Ungleich höher steht das ein Jahr später entstandene Doppelporträt, auf dem Marées sich selbst zusammen mit Lenbach dargestellt hat. Die Gegenüberstellung des dunkel gehaltenen Lenbach und des vollbeleuchteten Marées ist ja kein sachgemäßer und vielleicht nicht einmal ein feiner Effekt, aber gerade der Kontrast bringt doch wieder die große Lebendigkeit in das Bild, die in der damaligen Kunst etwas ganz Neues gewesen ist. Wie der vornstehende Lenbach mit einem riesenhaften Hute auf dem Kopfe beinahe die Mitte der Gestalt des Marées überschneidet, daran kann man schon den Künstler erkennen, der später ein so starkes Gefühl für die Wirkungskraft räumlicher Konfigurationen bewiesen hat.

Für uns hat das Werk aber seinen Hauptwert darin, daß es uns das erste Selbstporträt des merkwürdigen Künstlers bietet, das persönlich zu uns spricht. Es ist ein außerordentliches Antlitz, ganz und gar Geist und dabei von einer wahrhaft entzückenden Offenheit aller Sinne; die Heiterkeit des gegenwärtigen Moments durch eine edle Timidität des ganzen Wesens gedämpft. Marées hat sich vorher und nachher noch sehr oft selber abgebildet, aber neben dem großen Selbstporträt aus seinen letzten Jahren hat dies Bildnis des Sechsundzwanzigjährigen die größte Aussicht, die Vorstellung von dem Künstler dauernd zu bestimmen; mit seiner eigentümlichen Mischung von Lebhaftigkeit und Abgespanntheit ist es für den Psychologen vielleicht das aufschlußreichste.

Durch die etwas kreidige Farbe unterscheidet sich das Doppelporträt stark von dem scharfglänzenden Kolorit des Bildes des Vaters. Dieser Unterschied wäre, wenn er ein einzelner Fall wäre, belanglos, aber er ist nur ein Glied in der Kette von Gegensätzen, die sich durch die Bildnisse von Marées' Münchener Jahren hindurchzieht. Seltsam, genau in dem Moment, wo Marées sich als selbständiger Künstler zu zeigen beginnt, kommen wir zum ersten Male vor eine Tatsache, in der das tragische Geschick der meisten späten Bilder sich voraus verkündet und, wie mir scheint, bereits eine Erklärung findet.

In der Ausstellung hingen dicht bei einander vier Bildnisse, die Marées bald nach dem Doppelporträt gemalt hat. Das erste stellt eine junge Dame dar. Der Kopf ist mit großem Geschmack locker in grauen und braunen Tönen angelegt; man wird ein wenig an die Manier Leibls erinnert, so weich und malerisch mutet uns das Bild an. Das zweite, das Bildnis eines bärtigen Mannes, läßt von dieser tonigen Frische nichts mehr spüren; in fast unvermittelter Plastik kommt der scharfbeleuchtete kahle Kopf aus dem unbestimmten rötlichen Braun des übrigen Bildes heraus. Das dritte Porträt, das des Bildhauers Knoll, ist ein Kniestück; im sehr dunklen Atelier steht, auf sein Modellierpult gestützt, der Bildhauer. Weithin blinkt der Kopf aus dem Bilde, rosig glasiert und im Ausdruck ein wenig schwammig. Endlich das vierte, wiederum ein Selbstporträt, von großer Strenge der Haltung, gemalt in einer trockenen, allzu gleichmäßigen Festigkeit, die in den vorangehenden Bildern nicht die geringste Vorbereitung findet.

Wie soll man dieses Schwanken der technischen und künstlerischen Auffassung erklären? Es ist ein beständiges Verlassen eines einmal eingeschlagenen Weges, ein Suchen und Tasten nach einem Stil, der dem persönlichen Bedürfnis des Künstlers entspräche. Aber es ist zugleich doch noch etwas anderes. Das Schwanken Marées' deutet nicht nur auf Unbefriedigtheit bei einer besonderen Technik, sondern auf ein eigentümliches Mißverhältnis zur künstlerischen Technik überhaupt. Man betont mit Recht den tragischen Gegensatz zwischen dem Wollen und Können des Künstlers, aber man faßt diesen Gegensatz doch gar zu äußerlich, wenn man ihn auf eine Art Mangel an manueller Geschicklichkeit zurückführen will. Gerade daran hat es Marées durchaus nicht gefehlt, seine Hand hat zu allen Zeiten eine Leichtigkeit besessen, die weit über das gewöhnliche Maß hinausging; daß von »technischem Ungeschick« bei Marées keine Rede sein kann, beweisen eigentlich alle seine Bilder und jedes Blatt, das er gezeichnet hat. Die Sache scheint sich vielmehr so zu verhalten, daß

Mit Genehmigung des Herrn G. v. Marées-Halle a. S.

HANS VON MARÉES, SELBSTBILDNIS. 1883

Marées kein ausgeprägtes Gefühl für die Probleme der malerischen Technik besessen hat, und daß ihm verborgen geblieben ist, daß die organische Fortbildung der malerischen Materie eins der konstitutiven Elemente freien künstlerischen Stils ist. Seine Besorgnis vor der »Mache um der Mache willen«[1]) ist größer gewesen, als sich mit der Erzielung eines klaren künstlerischen Ausdrucks vereinigen läßt. Wenn Marées später in seinem Streben nach plastischer Illusion nicht von einer Malweise unterstützt wurde, die seinen künstlerischen Vorstellungen genügte, so ist das kein unerforschliches Geheimnis[2]), sondern die fast notwendige Folge des schon früh gezeigten Mangels an starker Hingabe an das Material. Es mag dann in der reifen Epoche des Künstlers noch der exzessive Idealismus seiner künstlerischen Problemstellung das Seine getan haben, um Marées Hilflosigkeit in bezug auf durchdringende Verinnerlichung der Technik zu steigern.

Aus dieser Grundstimmung in Marées erklärt sich dann aber auch die andere Tatsache, daß seinen Bildern die eigentlich bezwingende Wärme durchgehend fehlt: nie tritt der Fall ein, daß ein Werk von Marées uns durch den Geist oder die Kraft der Technik selbst einladend an sich zöge, um uns dann erst die Geheimnisse seiner Klarheit und seiner Empfindung zu vertrauen: Marées'sche Bilder haben etwas Unwirtliches.

So ist es nun kein Wunder, daß das Hauptwerk, das Marées in München geschaffen hat, »Das Bad der Diana«, weniger durch Stärke als vielmehr durch eine — allerdings höchst noble — Eleganz des Stils ausgezeichnet ist. Die Klarheit und der Geschmack der Kurven, in der die geschmeidigen Windspiele und die weichen Bewegungen der nackten Frauen zusammengehalten sind, das pikante Hervorleuchten der hellen Körper von dem dunklen waldigen Grunde, die feine Gliederung der Landschaft, alles das legt beredtes Zeugnis ab von Marées' hochkultiviertem Geiste und davon, daß er in einer Zeit, in der grobe Drastik nach Art der frühen Bilder Lenbachs eine angesehene Sache war, bereits den ihm so sehr eigenen Sinn zarter Verschwiegenheit in sich nährte. Das Bad der Diana bezaubert uns heute noch, obschon die Farben weder reich noch klar abgestuft sind; wären die Farben inniger und stärker, das Bild wäre schön wie ein guter Diaz.

Mit einem Werke solcher Art hat Marées den Übergang nach Italien vorbereitet, den ihm ein glücklicher Zufall bald darnach ermöglichte. Die Stille der Münchener Jahre hatte ihn nicht zu einem Meister seines Handwerks gemacht, aber zu einem Künstler, der infolge seiner eigenen Bestrebungen für ruhige Größe und Feinheit des Stils aufs äußerste empfänglich sein mußte. Es ist eine ganz andere Art, in der Marées nach Italien gegangen ist, als sie es einst bei Albrecht Dürer gewesen ist. Dürer trat mitten in die lebendigste Produktion hinein, und wenn ihm auch daran gelegen gewesen ist, die spezifisch italienische Klarheit an Ort und Stelle in sich aufzunehmen, so zog ihn doch vor allem die Intensität des allgemeinen künstlerischen Interesses, das damals in Italien herrschte, nach Venedig; kaum ist er angekommen, so entflammt sich sein Ehrgeiz, es den glücklicheren italienischen Künstlern an Schönheit gleichzutun. Man darf dies nie bei Beurteilung der romfahrenden Künstler des 19. Jahrhunderts vergessen, daß ihr Besuch Italiens in dem des Albrecht Dürer keine Analogie hat. Suchte dieser die Werke der vorwärtsdrängenden italienischen Künstler seiner eigenen Zeit, so fanden jene sich vor der fertig abgeschlossenen italienischen Kunst wie vor einem Wunder; Dürer wollte in die belebende Gesellschaft gleichstrebender Männer, die modernen Deutschen gingen in die Einsamkeit. Statt der Tradition suchten sie die Vergangenheit Die Art, in der sie in Italien erregt wurden, ist darum grundverschieden von der des alten Meisters; notwendigerweise gerieten sie in einen ganz anderen Zustand der Beunruhigung. Bei Marées nun, der von allen deutschen Künstlern, die in neueren Zeiten nach Italien gegangen sind, weitaus der sensibelste gewesen ist, hat diese Beunruhigung fast den Charakter eines Elementarereignisses angenommen. Sein Naturell, das stets mehr das Allgemeine als das Besondere gesucht hat, führte ihn mit erstaunlicher Sicherheit sogleich auf die hohe künstlerische Gesetzmäßigkeit in der alten Malerei, und es entwickelte sich in ihm sehr bald ein Begriff davon, was zu einem guten Bild gehöre, den zu verwirklichen seine eigene Kunst schlechterdings noch nicht reif war. Es ist sehr interessant, nicht die ausgesprochene und klare Plastik der Florentiner hat es ihm vor allem angetan, nicht im Zeichnerischen allein hat er von den Italienern zu lernen gesucht, sondern es ist die reife malerische Haltung venezianischer Bilder, die ihn am meisten fesselt. Vorstellungen von Feierlichkeit, von Fülle und von Räumlichkeit nehmen ihn gefangen. Wenn er sich bei dem »Bad der Diana« dabei beruhigt hatte, daß alle Figuren in einer Ebene sich bewegen, so erstrebt er jetzt eine Sattheit des Bildes, die die einzelne Gestalt in der Tiefe des Raumes untergehen läßt. Die Bilder, die damals entstanden, sind sehr dunkel im ganzen, und die malerische Absicht ist, auf eine möglichst diskrete, aber doch starke Art die Farbe der Körper und Gewänder hervorleuchten zu lassen. Marées ist mit diesen Bestrebungen zu keinem dauernden Resultat gelangt. Er bringt bisweilen Wirkungen von großer Feinheit hervor, aber es bleibt bei schönen Einzelheiten, statt daß ein kräftiges malerisches Ganzes entstünde. Meist sind die Bilder dieser ersten römischen Jahre nicht ganz zu Ende gemalt worden, und wenn, wie in den beiden »römischen Landschaften«, einmal etwas Fertiges geboten wird, so hat die Farbe einen gewischten, gespenstigen Glanz, der nicht recht erquickend ist. Marées hat damals Themen von idyllischem, einfachen Charakter bevorzugt. Man könnte die Bilder poetisch nennen, wenn sie frischer wären und wenn die so stimmungsvoll gedachten Distanzen zwischen den Figuren größere sinnliche Bestimmtheit besäßen.

1) Karl von Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers. Seite 47.

2) So nennt es W. Riegler. Süddeutsche Monatshefte 1906, Seite 472.

Hans von Marées — Drei Männer in einer Landschaft. 1875

Marées selbst war mit dem, was er in diesen Jahren geschaffen hatte, äußerst unzufrieden, und es muß ihm eine wahre Befreiung gewesen sein, als ihm durch die Munifizenz Konrad Fiedlers, der sich seit jener Zeit der schlechten pekuniären Verhältnisse Marées' angenommen hat, die Möglichkeit geboten wurde, Italien zu verlassen und zu längerem Aufenthalt in den Norden zurückzukehren. In dieser Zeit ist Marées zum ersten Male näher mit moderner französischer Kunst bekannt geworden, aber obschon damals die starke, durch Manet hervorgerufene Bewegung durch die französische Malerei ging, hat Marées keinen tieferen Anteil daran genommen; er hatte eben doch in den italienischen Jahren trotz des äußeren Mißerfolges sein künstlerisches System so weit entwickelt, daß er sich hätte Gewalt antun müssen, um die Problemstellung der Franzosen zu würdigen, geschweige zu der seinen zu machen. Wenn also die Reise mit Fiedler auf die Grundrichtung der Kunst Marées' keinen bedeutenden Einfluß geübt hat, so hat sie sich doch in anderer Weise als sehr wohltätig erwiesen. Es ist, wie wenn der Künstler von einem Bann erlöst worden wäre: an die Stelle der nebelhaft unbestimmten Bilder der vorangehenden Zeit treten mit einem Male Kompositionen von scharfem Umriß und von elastischem Gefüge. Die »Abendliche Waldszene« zeigt, wenigstens in der kleinen ersten skizzenhaften Fassung, schon den Ansatz zu leichterer Art und in dem Bilde »Nackte Frau und Reiter« spricht sich mit derselben Frische, wie einst im Dianabild, ein wesentlich bestimmterer Gedanke aus.

Marées war nun aber doch ein viel zu lebhaft reagierender Künstler, als daß sich nicht in den Bildern, die gleich nach der Reise durch Frankreich entstanden, halb unbewußt doch einige Spuren der französischen Malerei finden müßten. Man nimmt an, daß die starke Farbe des Delacroix einen bedeutenden Eindruck auf ihn gemacht habe, und das Bild »Philippus mit dem Kämmerer« gibt dieser Annahme die Stütze. Vielleicht ist aber die Farbe nicht einmal das wichtigste, was in diesem Bilde auf Delacroix hinweist. Die Kühnheit vielmehr, mit der die Gruppe der reisenden heiligen Männer in den Rahmen gesetzt ist, und die feurige Bewegung der Pferde, die Konzentriertheit der ganzen Szene erinnern lebhafter an den großen französischen Maler als die Farben, die zwar reicher sind als auf irgend einem anderen Bilde Marées', aber doch mehr Gleißen als Feuer zeigen und von der reifen Ausgeglichenheit der Delacroixschen Farbe keine Vorstellung geben. Und auch die Farbe der »Römischen Vigna« ist schärfer und flackernder, als sich mit der Annahme eines eigentlichen Einflusses von Delacroix auf Marées verträgt.

Dagegen haben wir gerade in diesem Bilde und noch mehr in der weicheren »Villa Borghese« höchst wertvolle Zeugnisse von der in jener Zeit sich auswachsenden eigenen Klarheit unseres Künstlers. Hier vereinigen sich lebendige, ja frappierende Massenverteilung und kräftige, räumliche Weite so glücklich, daß man der vox populi recht geben muß, die diese Bilder zu den besten von Marées zählt, ohne sich durch das dämmerige, geisterhafte Weben darin beunruhigt zu fühlen.

Die Festigung des Maréesschen Stils spiegelt sich auch in den Bildnissen wider, die damals entstanden sind. Durch breitere Anlage und einen gewissen dekorativen Schwung zeichnen sie sich vor den Münchener Porträts aus. Das Bildnis der Frau Schäuffelen, das wir abbilden, ist vielleicht das beste in dieser Reihe durch die wohltuende Ungezwungenheit, mit der sich der Eindruck der korpulenten alten Dame gibt. Marées hat das Bild sehr tonig angelegt, aber es ist charakteristisch, daß er abermals über einen Ansatz in dem Streben nach spezifisch malerischer Klarheit nicht hinaus kommt. Die Modellierung besitzt weder heitere Lockerheit, noch strenge Konsequenz, und wenn man das Bild im Zusammenhang mit dem gleichzeitig entstandenen »Selbstporträt im japanischen Mantel« beurteilen darf, das in der farbigen Behandlung grundverschieden und zwar äußerst frostig ist, so hat Marées auch nach seinem Aufenthalt in Paris auf die folgerechte Durchbildung eines farbigen Systems keinen Wert gelegt.

Trotzdem, wenn man nimmt, was Marées an Kraft sich auszusprechen in diesen Jahren um 1870 gewonnen hat, so ist es eine glückliche Zeit gewesen und eine wahre Vorbereitung für die großartige Aufgabe, die dem Künstler 1873 gestellt wurde: die Zoologische Station in Neapel mit Fresken zu schmücken.

Aus den Neapler Fresken spricht ein freier Enthusiasmus wie aus keinem der früheren Werke des Künstlers. Ob es aus der Schönheit der Aufgabe zu erklären ist, oder aus dem Bewußtsein neu gewonnener Klarheit, oder ob die glücklichen Beziehungen rein menschlicher Art, in denen der Künstler damals stand[1]), einen so belebenden Einfluß auf ihn gehabt haben, jedenfalls geht von den fünf großen Gemälden eine gleichmäßig heitere Stimmung aus, daß man meint, nie habe Marées sich offener und freimütiger ausgesprochen als hier.

Es handelt sich um Schilderungen einfachen Lebens. Einfach sind sie freilich nicht im Sinne des unbefangen in sich selbst versunkenen Idylls, aber sie sind es im Sinne einer außerordentlich glücklichen Abstraktion; nicht das Leben selbst tritt uns mit bezwingender Frische gegenüber, aber es werden uns Szenen voll von natürlicher Typik geboten. Den Bildern liegt kein einheitliches Thema zugrunde, aber durch das mit gleicher Stärke überall sich regende Gefühl für schlichte, elementare Daseinsäußerung gehören sie doch fest zusammen. Mag es sich um eine Fahrt im offenen Meer handeln, wo die einfachen Linien des weiten Wassers, des schmucklosen Schiffes und der starken Ruderer in monumentaler Kraft zusammenwirken, oder mag das leicht bewegte Beisammensein von Freunden des Künstlers am Abend um den Tisch vor dem Hause geschildert werden, immer ist es dieselbe gehobene, große Stimmung, derselbe edle Geist von Humanität, der in den Bildern waltet.

Obschon die Abstraktion den Künstler gelegentlich, wie bei der Schilderung der im Orangenheim arbeitenden Männer, zu einer gewissen Starre in der Komposition geführt hat, liegt der Wert der Neapler Fresken doch vor allem darin, daß Marées die Raumprobleme, die ihm schon so lange am Herzen gelegen hatten, hier mit einer beinahe behaglichen Ruhe entwickelt hat. Alles ist festgegründet in diesen Bildern: die Felsen, die sich so gewaltig am Ufer des Meeres türmen, das breite Gemäuer des Hauses, die Haine mit dem frei sich über ihnen wölbenden Himmel.

In der Ausstellung hatte man alles zusammengetragen, was an Skizzen und Studien für die Fresken erhalten ist. Gerade dieser Kollektion ging ein außerordentlicher Ruf voran, und es ist auch gewiß, daß die kühnen Fragmente mit den schweren Umrissen und den einfachen Gebärden noch auf lange Zeit das Populärste bleiben werden, was man von Marées in Deutschland sehen kann.

Die Neapler Fresken haben im Leben Marées' eine epochale Bedeutung gehabt; man möchte sagen: sie haben über die Zukunft des Künstlers entschieden. Die große Idee monumentaler Dekoration, die er wohl schon früher gehegt hatte, nahm hier zuerst eine bestimmte Form an, und auf diese gestützt hat Marées fortan durch nichts mehr von seinem Ziele abgedrängt werden können, eine Malerei großen Stils zu schaffen, die, auf plastischer und räumlicher Klarheit basierend, durch die Einfachheit ihrer Gebilde sich die Wirkung der Feierlichkeit und Ruhe sichern sollte. Aber auch insofern ist die Arbeit in Neapel für Marées äußerst bedeutungsvoll geworden, als er seitdem die Freskotechnik als die vornehmste Art der Malerei betrachtete; es bildete sich in ihm sogar ein starker Widerwille gegen die Ölfarbe heraus, und bewußt oder unbewußt tragen alle seine folgenden Sachen den Charakter der Vorbereitung auf neue freskale Werke. Wie bekannt, hat sich keine Gelegenheit zu Wandmalereien für Marées wieder geboten und das vergebliche Hoffen und Vorbereiten wurde in doppeltem Sinne für den Künstler tragisch: es brachte in sein Leben eine Illusion und es setzte ihn in erklärten Widerspruch zu den künstlerischen Bestrebungen seiner Zeitgenossen, die ja gerade in der von Marées angefeindeten Ölmalerei ihre ganze Arbeit getan und an dieser Technik ihre künstlerischen Gesetze entwickelt haben.

Es ist nur Schein, wenn die auf die Fresken folgende Reihe kleinerer Bilder den Eindruck erweckt, als habe Marées abermals ganz von neuem angefangen. Der Gedanke, der sich schon lebhaft in den frühesten römischen Bildern angekündigt hatte und mit Gewalt in den Neapler Gemälden hervorgebrochen war: die

1) Vgl. Kunst und Künstler, Bd. V, S. 367 ff. u. 405 ff.

Mit Genehmigung des Herrn G. v. Marées-Halle a. S.

HANS VON MARÉES, BILDNIS DER FRAU SCHÄUFFELEN. 1873

nackte menschliche Gestalt zum eigentlichen und einzigen Thema der Malerei zu machen, forderte jetzt von dem Künstler eine geraume Zeit hindurch ein konzentriertes Studium der körperlichen Rhythmik, und man muß die äußerlich unscheinbaren Studien der nächsten Jahre als den Niederschlag einer überaus eifrigen künstlerischen Materialsammlung auffassen. Bald sind es reigenartige Zusammenstellungen jugendlicher Gestalten, bald stehen zwei oder drei Figuren in bequemer Haltung in einer Landschaft; worauf es künstlerisch dabei ankommt, ist, daß die Gestalten ein möglichst leichtes, freies Leben innerhalb des Bildrahmens führen sollen. Zunächst haftet den Figuren noch viel Modellhaftes an und die plastische Ausdrucksweise ist noch ein wenig konventionell, aber es gelingen Marées doch schon Bilder von so kräftiger Struktur, so klarer Akzentuierung wie das der »Drei Männer in einer Landschaft« (s. Abb.).

Mit den »Lebensaltern« von 1878 aber tritt Marées wieder mit voller Freiheit vor uns hin und dies Bild, das eine der feinsten Äußerungen der Maréesschen Kunst überhaupt ist, hat um so größeren Wert, als darin zum ersten Male ganz klar der Weg sich vor uns auftut, dem Marées im letzten Dezennium seines Lebens gefolgt ist, auf dem er zu seinen bedeutendsten Leistungen gelangt ist. Rechts steht ein hochgewachsener Mann, der beide Arme hoch erhebt, um von einem Orangenbaum Früchte zu pflücken. Die Gestalt ist uns zugekehrt und eben auf dem Freimut, mit dem sie sich in der Pracht ihrer Glieder dem Blick darbietet, beruht die ganze Stärke der Wirkung; die Figur ist ein feinberedter Ausdruck für kräftige männliche Schönheit. Zur Linken stehen Jüngling und Jungfrau bei einander. *Er* betrachtend in sich versunken, aufgerichtet, aber das Haupt ein wenig geneigt, das Kinn in der Hand stützend; *sie* unbefangener und sicherer, eine Frucht in der erhobenen Hand haltend. Vorn dicht am Bildrand hockt ein Greis auf einem Baumstumpf; mit seinen hageren Armen langt er vergebens nach rollenden Früchten, die ein paar Kinder spielend erjagen.

Neben Böcklins bekanntem Bilde über dasselbe Thema, das eine Vereinigung reizender Genreszenen ist, wirkt Marées streng und ernst. Ihm war darum zu tun, den typischen Charakter der Lebensstufen auf eine zwingende plastische Form zu bringen. Jede Figur spricht ihre Bedeutung durch ihre körperliche Haltung aus, und die Gedankenpoesie wandelt sich in den bildmäßig harmonischen Zusammenklang von Stellungen um. Wie jede einzelne Gestalt am Ganzen des Bildes mitträgt, darauf beruht die edle geistige Würde, die monumentale Hoheit dieses Werkes. Solches Zusammenklingen von Figuren immer mehr zu verfeinern und reicher auszugestalten und in inniger Beziehung mit dem landschaftlichen Hintergrunde zu entwickeln, darin besteht die Arbeit der nun folgenden Epoche im Leben Marées'. Wieviel kühner ist schon das berühmte Bild der »Drei Jünglinge«, das nur wenig später als die »Lebensalter« entstanden ist. Die Anordnung der Figuren im Dreieck ist ja einigermaßen zwangvoll, vielleicht ist auch manche auf den ersten Blick eindrucksstarke Linie billiger als gut ist, aber die Verbindung der Gestalten mit den wenigen hohen Bäumen hinter ihnen und mit dem in der Ferne liegenden dichteren Wald zu einfachem und großem Linienspiel erzeugt eine Wirkung stolzer Abgeschiedenheit, die etwas seltsam Fesselndes besitzt. Hier treffen wir zum erstenmal in ausgebildeter Klarheit den wie nichts anderes für Marées charakteristischen Raumgedanken. Die Landschaft ist nicht eine so oder so dekorierte Bühne, auf der sich in vielsagenden Haltungen die Gestalten gerieren, sondern sie ist im strengsten Sinne ein Teil des Bildes, genau so wichtig für dessen Form wie die Gestalten selbst.

Eine gewisse Trockenheit ist nun freilich in diesen Bildern vom Ende der siebziger Jahre nicht zu verkennen; sie schreibt sich zum Teil von der allzu großen Durchsichtigkeit der Konstruktion her, zum Teil aber auch von der sehr harten Behandlung der Farbe. In beiden Beziehungen ist Marées in den folgenden Jahren zu größerer Fülle gelangt. Das Bild der »Zwei Jünglinge«, das hier abgebildet ist, mag als Beispiel für die wachsende Vergeistigung von Rhythmus und Kontur und für die Tendenz auf kräftigere malerische Wirkung gelten. Bei den malerischen Bestrebungen in Marées' letzten Jahren handelt es sich allerdings mehr um den Wunsch nach gesteigertem plastischen Eindruck, als um eine echte farbige Entwickelung der Formen. Wenn Marées die Gestalten in vollem Lichte erstrahlen läßt, so dringt bei ihm das Licht doch nicht in die Poren der Haut ein, eher könnte man sagen, daß Marées die Formen mit einer schimmernden Glasur aus Licht und Schatten überzog, deren Struktur er aus sehr allgemeinen Beobachtungen über die Farbenverhältnisse in der Natur gewonnen hatte. Marées wußte das Hell gegen das Dunkel im ganzen ungemein stimmungsvoll abzutönen, aber für die reine, klare Wirkung des farbigen Lichts ist er nicht empfänglich gewesen. Das läßt sich auch an seinen Zeichnungen erkennen; man muß nur einmal eine Zeichnung von Michelangelo oder Dürer neben eins der Blätter von Marées halten, so wird man sehen, wieviel lichthaltiger die Modellierung der alten Meister gewesen ist.

Das Bild der »Zwei Jünglinge« ist aber noch in weiterem Sinne lehrreich. Es zeigt, wie sich in Marées' Stil in dieser Zeit eine symbolisierende Mystik herauszubilden beginnt. Die Gebärden seiner Gestalten entziehen sich immer mehr der unmittelbar gegenständlichen Interpretation, sie gewinnen eine allgemeine Bedeutung: aber nicht im Sinne einer ruhigen, ganz reinen physischen Existenz; etwas von dumpfer Urzeitlichkeit spielt vielmehr hinein, ein quälend starker Ausdruck der äußersten Bewußtheit dieser Gestalten von der Typik ihres eigenen Daseins.

Auf dieser Grundlage erheben sich die beiden großen Bilder des »Goldnen Zeitalters«, deren zweites (s. Abb.) aber zugleich beweist, was Marées an Weite und Stärke der Bildarchitektonik vermocht hat. Wie zwei Säulen stehen die beiden Hauptgestalten: Mann und Frau in leicht gelockerter Symmetrie auf den Seiten des Bildes, und es hat etwas Gewaltiges, wie diesen starken Vertikalen der wuchtig an der Erde sitzende

Hans von Marées — Goldenes Zeitalter. 1880

bärtige Mann das Gleichgewicht hält, wie sich der Raum weit in die Tiefe wölbt, zusammengefaßt in dem ruhig im Halbdunkel erhöht sitzenden Mann, und wie wird dann durch die scheinbar zwanglos bewegten Kinder die majestätische Feierlichkeit des Bildes gemildert.

Gewöhnlich gibt man den Vorzug vor diesem Werke dem Bilde des »Rosseführers vor einer Nymphe«, das sich durch die größere Einfachheit der Anlage dem Blicke vielleicht stärker darbietet. Aber so hoch dies ausgezeichnet konstruierte Ensemble an dekorativem Werte steht, man vermißt darin jene feinere Ökonomie, die das kräftige, drastische Verhältnis zwischen den beiden Figuren verinnerlichte. Marées ist hier zum Virtuosen seiner Bildlogik geworden; die äußerlich so imposante Aktivität der Komposition hat er nicht vermocht als den Ausdruck einer ebenso starken inneren Bewegung erscheinen zu lassen. So geht ein Riß durch das Bild, und es scheint mir nicht berechtigt, den Vergleich mit griechischen Metopen, der gelegentlich gezogen wird, zu wiederholen. Gerade hier, wo Marées im Motiv gleich wie im Typus so sehr an die Antike erinnert, sieht man besonders scharf die Kluft zwischen seiner kühn kombinierenden Kunst und dem lieblich-starken Geist der hellenischen Plastik.

Ungefähr zur selben Zeit wie der »Rosseführer« ist das berühmteste aller Bilder Marées' entstanden: »Die Hesperiden«. In ihm besitzen wir das einzige große Dekorationswerk, das — bis auf die Rahmenfüllungen — genau so heute vor uns dasteht, wie der Künstler es von vornherein geplant hatte. Schon deswegen darf es als das Hauptwerk des Meisters gelten. Die äußere Form stellt eine Verbindung des italienischen Renaissance-Tripychons mit dem großzügigen Dekorationsstil der pompejanischen Wandmalereien dar. Gerade diese Verbindung quattrocentistisch enger Schmuckauffasung mit der freimütigen Breite der spätantiken Luxuskunst gibt Marées' Triptychon seinen eigentümlichen Reiz: jene Prägnanz der Wirkung, die wie das notwendige Resultat von zwei gegeneinander gehenden und dann zusammenwirkenden Kräften erscheint. Die hellen Körper der drei nackten Frauen des breiten Hauptstücks bilden den Kern des Ganzen. Hinter ihnen dehnt sich, von wenigen Bäumen bestanden, der Boden, der am Horizont in einer ruhigen großen Berglinie sich abschließt. In fahlem rötlichen Licht scheint der halb dunkle Himmel auf den Leibern der Frauen und im Wasser hinter den Bäumen wieder. Die drei schlanken Göttinnen stehen nicht starr in einer einzigen Fläche, eine feine räumliche Rhythmik bestimmt vielmehr ihre Stellungen, aber zumal bei der Stärke ihrer Leuchtkraft heben sie sich geschlossen gegen den Hintergrund ab und so bezeichnen sie im wesentlichen doch die vorderste Ebene des Bildraumes. Sie tun das um so mehr, als die beiden Seitenstücke in einer tonigen Düsterheit gehalten sind und auch als Kompositionen weicher und massiger in die Tiefe hineingehen. Rechts sitzt rittlings auf einer Erdhöhung ein Greis, von spielenden Kindern umringt, links stehen zwei Männer, deren einer Früchte vom Baume pflückt, während der andere sich weit vornüber bückt, um eine Orange vom Boden aufzuheben. Es ist ungemein wirkungsvoll, wie die starke Lebendigkeit der vordersten Ebene auf dem Mittelbilde in die stille Räumlichkeit der Seitenteile abflutet. Diese drei Tafeln fügen sich in ein Rahmenwerk, das unten mit einem breiten dunkelroten, figuren- und früchtegeschmückten Fries bemalt ist.

Man sieht mit der größten Bewunderung, mit welcher Konzentration und Beharrlichkeit Marées seine künstlerischen Ideen verfolgt hat, bis sie zu einem derart imposanten Werke sich verdichtet haben, wie es das Bild der Hesperiden ist. Es wirkt wie ein Hymnus auf die ruhige nackte Figur, so völlig ist alles andere ausgeschieden, so machtvoll ist die Art, wie die drei Gestalten des Mittelbildes, von allen anderen Teilen der Anlage getragen, in feierlichem Glanze dastehen. Man darf dies Mittelstück als die stärkste Komposition bezeichnen, die Marées geschaffen hat. Das freieste Dastehen verbindet sich mit der strengsten und darum eindrucksvollsten Anordnung innerhalb des Rahmens. Durch ein feines Abwechslungsspiel ist es erreicht, daß jede Figur für sich interessant ist, und daß doch zugleich alle drei unlösbar zu einander gehören; das eminente plastische Empfinden Marées' hat diesen starken Ausgleich hervorgebracht. Der Festigkeit der einzeln dastehenden Frau zur Linken, die den ausgestreckten Arm auf einen hohen Baumstumpf stützt, entspricht aufs beste die größere Weichheit und Labilität in den Haltungen der beiden anderen Gestalten. Während jene ohne alle Überschneidung den ganzen Körper frei dem Blicke darbietet, greifen die bewegten Arme dieser leicht über die Brüste hin, aber Ruhe und Bewegung, klares sich Darbieten und unbestimmtes Zurückhalten treten nicht in störenden Kontrast, sondern das Maß der Distanzen, das Verhältnis der Massen, die feine Überleitung durch das halbe Profil und die weich erhobenen Arme der in zögerndem Tanzschritt bewegten mittleren Gestalt, alles das bewirkt, daß sich die Figuren in voller Harmonie ergänzen.

Man muß sich die Zusammenstellungen von Körpern vergegenwärtigen, die Feuerbach im Parisurteil (Hamburg), Böcklin in der Frühlingshymne (Leipzig) gegeben haben, um die enorme Bedeutung des Hesperidenbildes zu würdigen. Wenn Marées unvergleichlich feiner und zarter wirkt, als die beiden anderen Künstler, so liegt das an der Klarheit, mit der sein Bild organisiert ist. Wie hier die kleinste Kleinigkeit: die paar Blumen auf dem Boden, das Beieinander und Auseinander der Füße, jede Entfernung von Baum zu Baum, die Masse der vom Bildrand überschnittenen Blätterkronen, die Höhe des Baumstumpfes zur Seite der linken Frau — bedeutend zum Auge spricht, das ist etwas, was der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts zur Zeit Marées' noch ganz fremd gewesen ist. Und was vom Bilde im ganzen gilt, das gilt ebenso von der einzelnen Gestalt. Mit der strengsten Abstraktion sind diese Körper einzig in dem Sinne dargestellt, in dem sie innerhalb des Ganzen der Bildidee gedacht sind. Sie sind nichts als

Mit Genehmigung des Herrn G. v. Marées-Halle a. S.

Hans von Marées Zwei Jünglinge. 1879

Träger von Funktionen, nichts sollen sie sein als klar in ihrer schlanken Aufgerichtetheit.

Aber gerade hier, wo das Bild auf seiner höchsten Höhe steht, tut sich nun vor unserem Auge ein schroffer Abgrund auf. Dieselbe Abstraktion, die den Gestalten so klare Rhythmik, dem Ganzen die feine architektonische Gefügtheit verleiht, raubt uns die unbefangene Freiheit vor dem Bilde, sie macht, daß trotz der ungeheueren künstlerischen Energie Marées uns nicht packt; sie läßt jene frohe Leichtigkeit nicht wach werden, die uns sonst beim Anblick von Gebilden ähnlicher Klarheit zu ergreifen pflegt. Die Leiber der Frauen führen das Schattendasein plastischer Begriffe. Nicht als ob wir argwöhnten, ein Resultat frostiger Berechnung vor uns zu haben; alles, was Marées gibt, ist gesehen und empfunden. Aber seine Körper haben keine Substanz, sie äußern nur eine allgemeine Lebensstimmung wie mit unsicheren Worten, ein festes, klares Lebensgefühl sprechen sie nicht aus, strömen sie nicht aus.

Bei aller plastischen Prägnanz sind die Körper farblos in dem Sinne, daß sie nicht einen vollkommen selbständigen, eigenkräftigen Typus darstellen und daß ihre Gebärden einen gewissen gymnastischen Charakter haben, der uns allzu gelehrt anmutet. Damit hängt es zusammen, daß die Wirkung nicht nur der Hesperiden, sondern aller späteren Bilder Marées' über eine allgemeine feierlich-wohlige Weichheit nicht hinausgeht; wir fassen die Rhythmik von Gestalt zu Gestalt und vor allem den Zusammenklang der Figuren mit dem sich dehnenden Boden und Hintergrund auf, aber was sich in diesem schönen Spiele bewegt, sind nicht Menschen, sondern — symbolische Akte.

Das ist nun, wie ich glaube, der entscheidende Punkt in dem, was man gewöhnlich als die Tragik des Künstlers Marées zu bezeichnen pflegt: dem außerordentlichen formenden Sinn des Meisters stand nicht die entsprechende Fülle von Materie gegenüber. Ich möchte nicht mißverstanden werden, als ziele ich darauf, daß Marées in den Themen seiner Bilder keine sehr große Mannigfaltigkeit zeigt. Worauf es ankommt, ist vielmehr das, daß Marées, der seine Gestalten mit immer feiner werdenden natürlichen Zügen ausgestattet hat, der in die Rhythmik der Gebärdensprache ganz neue Blicke getan hat, doch nicht das starke Leben der Natur, die optischen Phänomene in ihrer wunderbaren Intensität mit Unmittelbarkeit aufgenommen und wiedergegeben hat.

Nicht daran denke ich, daß Marées niemals direkt vor der Natur gemalt hat; das ist eine rein technisch-ökonomische Angelegenheit, die jeder Künstler ganz allein mit sich selbst auszumachen hat. Den Mangel an Unmittelbarkeit bei Marées, den ich hier meine, empfindet man gerade vor den nach der Natur gearbeiteten Modellzeichnungen am allerstärksten. Es ist ja wahr, diese Zeichnungen sind ausgezeichnet und sie nehmen durch ihre künstlerische Ernsthaftigkeit einen sehr hohen Rang unter den Handzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts ein, aber bei aller Vorzüglichkeit und Klarheit fehlt ihnen der Zauber, der von den Studienblättern großer Künstler ausgeht: daß wir einem lebendigen, tieferregten und doch heiteren Zwiegespräch zwischen der Natur und dem Künstler zu lauschen glauben. Es fehlt das Temperament der starken Erkenntnis. Die Mehrzahl der Blätter sind Haltungsstudien, wo der Künstler dem Modell die Stellung, die er für sein Bild im Kopfe hatte, angab, um an ihm die anatomisch-plastische Gesetzmäßigkeit dieser Haltung zu erforschen. Aber der Anblick des nackten Körpers macht Marées nicht in der Art erfinderisch, daß er den unmittelbaren Eindruck im großen Sinne frei zu gestalten suchte. Das Modell

bleibt für ihn ein Versuchsobjekt, dem seine Phantasie kühl gegenübersteht. Dem entspricht es dann, daß auch die gemalten Körper, die so stark in ihrer plastischen Ganzheit empfunden sind und mit so schlagender Monumentalität im Zusammenhang des Raumes wirken, ohne den Liebreiz freier und bedeutender Lebendigkeit vor uns stehen.

Und nun darf versucht werden, das, was an der Kunst Marées problematisch ist, auf einen letzten Ausdruck zu bringen. Marées hat infolge der Stärke und Reinheit, aber auch infolge der Abstraktheit seines künstlerischen Bewußtseins danach gestrebt, eine vollkommene Kunst zu verwirklichen, wie sie in Wahrheit nur durch die kontinuierliche Arbeit von Generationen reifen kann. Die Höhe dieses Zieles setzte Marées in Widerspruch zu seiner eigenen Zeit, sie sonderte ihn ab, und so gab die Zeit ihm die Nahrung nicht, die der Geist eines großen Künstlers bedarf. Marées empfand das künstlerisch Unzulängliche der Kultur seiner Epoche, aber sein Naturell verhinderte ihn auch, den bescheidenen Ansätzen und den noch ungeklärten Bestrebungen der Zeit Vertrauen zu schenken. Er besaß nicht die Geduld des Zusehens und so entging ihm, daß der sogenannte Naturalismus nichts war als eine notwendige Phase in der Herausbildung eines neuen großen Stils. Marées sah in ihm nur eine insipide Wirklichkeitsmalerei; er erkannte nicht, daß die naturalistische Kunst der Ausdruck einer ihrer selbst sich bewußt werdenden künstlerischen Kultur war und daß sich hinter der ästhetischen Formel des Naturalismus ein eminent schöpferischer Geist verbarg.

Mit Genehmigung des Herrn G. v. Marées-Halle a. S.

Hans von Marées — Bewegungsstudien. Zeichnung

Wir besitzen in den Schriften von Marées' Freund Fiedler den literarischen Niederschlag dieses für Marées verhängnisvollen Mißverständnisses. Die Abhandlung »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit«, die in Anwendung der Erkenntniskritik Kants auf die Ästhetik zu einer sehr klaren, wenn auch wohl nicht ganz erschöpfenden Formulierung der künstlerischen Grundbegriffe gelangt und insbesondere das Schöpferische der Kunst mit seltener Energie statuiert, dieselbe Abhandlung enthält den unbegreiflichen Satz: »Betrachtet man das Ziel genauer, dem die naturalistische Kunst zustrebt, so ist dasselbe im Grunde ein nützlich-lehrhaftes. Es handelt sich um ein Feststellen dessen, was wirklich ist, damit die Menschen vor Irrtum und Täuschung bewahrt werden.« Das ist das Merkwürdige: Fiedler arbeitet aufs schärfste den Gedanken heraus, daß es für Kunst und Wissenschaft keine ein für allemal feststehende objektive Wirklichkeit gibt, sondern daß die Wirklichkeitserkenntnis eine schöpferische Tat des menschlichen Geistes ist, aber im Augenblick, wo er die »naturalistische« Kunst betrachtet, vergißt er dies psychologische Axiom und spricht von Wirklichkeit, wie von etwas Gegebenem, das die modernen Künstler nur »inventarisieren« wollen. Der Grund ist, daß Fiedler nur das — philosophisch vielleicht unzureichend ausgesprochene — Programm der modernen Kunst betrachtet hat, für die lebendige Kraft der Zeit aber kein Gefühl besaß, die, wenn sie von Wirklichkeit überhaupt sprach, doch nur die ihr spezifische Wirklichkeit, ihr modernes Bewußtsein meinte, das sie in der Kunst verkörpern wollte. »Wirklichkeitskunst« mag ein ästhetisch-philosophischer Nonsens sein, in der Praxis der tatsächlichen Entwickelung sprach das Wort ein starkes, echt künstlerisches Prinzip des Fortschritts aus.

Aber wenn es schon wahr ist, daß Marées das künstlerische Streben in seiner Zeit zu gering bewertet hat, so ist es doch auch nicht minder Tatsache, daß für die großen Gedanken, die er hegte, die Zeit selbst nicht reif gewesen ist. Man kann doch nicht vergessen, in wie engem Kreise sich selbst ein so starker Künstler wie Wilhelm Leibl noch bewegt hat. Jene weitgespannte künstlerische Klarheit, von der Marées träumte, ließ sich auf dem Boden der Anschauungen seiner Zeit nicht durchführen, und so war der Künstler verurteilt, die Ideen von künstlerischer Gesetzmäßigkeit, die er

mit kühner Intuition erfaßt hatte, in Gestalten zu entwickeln, die kein Blut und kein Leben haben, sondern Schemen der Erinnerung sind an längst vergangene Ideale.

Will man unter Marées' Zeitgenossen nach Verwandten seines Schicksals suchen, so scheint mir, daß man auf keinen anderen kommen wird als Friedrich Nietzsche. Das mächtig nach Klarheit Drängende haben sie gemeinsam, aber dem vagen Menschheitsideal, das Nietzsche aufgestellt hat, entspricht auch die äußerst allgemeine Schönheitsvorstellung, der Marées nachgegangen ist. Beide Männer sind von dem gleichen bis zur Ungerechtigkeit gehenden Mißtrauen gegen ihre Zeit erfüllt; den Satz aus der »Götzendämmerung«: »In solchen Zeiten wie heute seinen Instinkten überlassen sein ist ein Verhängnis mehr« würde man nicht erstaunen, aus dem Munde Marées' zu hören. Bei beiden bewundern wir die gleiche Empfänglichkeit für die feinsten und geheimsten Regungen alter Kunst und Kultur, beide sind Liebhaber des Feierlichen und des Tanzes, aber beide werden auch von einem bösen Geist der Schwere gequält. »Denn muß nicht dasein, *über* das getanzt, hinweggetanzt werde? Müssen nicht um der Leichten, Leichtesten willen — Maulwürfe und schwere Zwerge dasein?« — das ist der unheiterste Gedanke, den man denken kann, aber er geht als immer wiederkehrender Anreiz durch die ganze Heiterkeit verkündende Philosophie Nietzsches hindurch. Und auf ähnliche Weise zieht sich durch Marées' Schaffen das Verhängnis, daß er, der ein froher Bejaher reinen, natürlichen Lebens zu sein wünschte, den Gestalten seiner Phantasie nicht den letzten Tropfen warmen Blutes gegönnt hat.

Aus Marées spätesten Jahren stammt das Triptychon der »Werbung«: Jüngling und Jungfrau stehen einander gegenüber, aber statt der frohen Feier des glücklichsten Augenblicks finden wir düstere Gebärden und Rhythmen einer schweren Ungewißheit. »Hochzeit in der Unterwelt« müßte man das schauervoll feierliche Bild nennen. Es ist sicher ein bewundernswertes, aber zugleich ein im tiefsten Sinne unheimliches Gegenstück zu den berühmten »Nozze Aldobrandine«, diesem edel gedämpften Ausdruck einer lebensstark und klar sich selbst genießenden Kultur.

Mit Genehmigung des Herrn G. v. Marées-Halle a. S.

Hans von Marées — Die Werbung. Pastellentwurf. 1885

ALFRED MESSEL

GEB. 22. JULI 1853, GEST. 24. MÄRZ 1909

TROTZ allem Interesse, das man der Kunst heute wieder zuwendet, ist das *architektonische Empfinden* unserer Zeitgenossen fast erloschen. Man ist heute bemüht, an Stelle des architektonischen *Genießens* sich ein architektonisches *Verständnis* beizubringen. Nichts ist falscher. Die Architektur, soweit sie Kunst ist, wendet sich, wie alle Kunst, *an die Seele, nicht an den Verstand.* Früher brauchte die Menschheit in Sachen der inneren Empfindung keiner Bevormundung. Zum Sehen brachte jeder seine eigenen Augen mit. Heute sieht er mit den Augen des Kritikers, oder besser, er urteilt nur noch mit dessen Verstand.

Wenn die Kunst dem Gemüt der großen Massen nichts mehr sagt, dann ist sie überhaupt tot für diese und brauchte nicht zu existieren! Was aber ist die Kunst in früheren Tagen dem Empfinden der Menschheit gewesen, wie hat sie veredelnd und erhebend gewirkt! Man braucht nur an die Kirche zu erinnern und daran, wie sie es verstand, die Kraft der Kunst in ihre Dienste zu ziehen. Jeder, der in einem jener herrlichen alten kirchlichen Räume ihrer Wirkung ganz sich hingab, wird die ungeheure Macht jener Werke tief empfunden haben. Mehr als Menschenwort vermag die Gewalt des Schönen zu erbauen, vermag sie Stimmungen zu wecken, die uns zur Einkehr mahnen, und vermag sie die ewigen Ideale der Menschheit in uns lebendig zu machen.

Was täte in unserer von Materialismus beherrschten Zeit aber mehr not, als die Kunst wieder dem Gemüt der Menschheit näher zu bringen! — so äußerte sich vor nun drei Jahren Alfred Messel in einer Tageszeitung, welche von bedeutenden Zeitgenossen deren Meinung über die Bedeutung der heutigen Presse erbeten hatte. Der von uns geschiedene Meister unter den Architekten hat es zeitlebens vorgezogen, mehr durch Taten als durch Worte zur Mitwelt zu sprechen; da nun die zitierten Sätze *das* zum Ausdruck bringen, was der Kernpunkt seiner künstlerischen Auffassung war und dieses bedeutsame Bekenntnis längst im Lärm des Tages verklungen ist, hat es bei einer Würdigung Alfred Messels wohl das Recht, obenan zu stehen.

Diese seine Ansichten waren schon damals nicht tönende Worte, sondern hinter ihnen erhob sich das stattliche Lebenswerk eines echten Künstlers, der es verstanden hatte, schlichte Werktagsprosa mit den Idealen der Kunst zu einer Einheit von fesselnder Harmonie zu verbinden. Ernst war es ihm darum zu tun: die Forderungen seiner Zeit recht zu verstehen. Im Rahmen einer durchaus auf Zweck und Nutzen gestellten Architektur vereinigte er eine Fülle von Bildern, deren Grundstimmung sich dem Stil des Bauwerks einfügte und dabei Blicke in Wunderländer von zarter, edler Schönheit öffnete, die den Bewohner beglückten und ihm die nüchterne Alltäglichkeit durch den Schimmer der Kunst verklärten. Zweckmäßigkeit und Schönheit — das waren und blieben die Elemente von Messels Schaffen. Die erste preisgekrönte Arbeit, welche der junge hessische Student einst für die Konkurrenz des Berliner Architektenvereins schuf, war die »Bebauung der Museumsinsel« und das letzte Werk, bei dem der Tod ihm den Stift aus der Hand nahm, galt der Lösung des gleichen Themas »Bebauung der Museumsinsel« — alles was dieser Ring von künstlerischem Schaffen umgrenzt, trägt die gleichen Zeichen: Schönheit und Zweckmäßigkeit — sie sind charakteristisch für Messels Individualität.

Alfred Messel — Warenhaus Wertheim in Berlin, Westfassade

Von seiner Kunst in Worten erschöpfend zu sprechen, sie durch rühmende Redewendungen zu schildern, fällt schwer; ist es doch gerade dieses Architekten Stärke, durch sein Werk der Menschen Gefühl zu beeinflussen. Seine Kunst war und ist eine derartige, daß ihre Formen und Farben direkt zu dem Beschauer sprechen. Messels Bauwerke sind in der Tat Majestäten, die das Recht der Anrede haben, sie sagen jedem, der halbwegs Sinn für große Kunst hat, das erste Wort und zwar ein solches, das Eindruck macht. Daß gerade gute alte *und* gute neue Kunst nicht schnell aber nachhaltig wirkt, war Messels innerste Überzeugung. Er schlug einst als Probe für solche Wirkung vor, man solle sich in der Markuskirche von Venedig gleich am Eingang rechts in die Ecke setzen und in aller Ruhe warten, *das* zu empfinden, was dieser Raum einem auszusprechen habe, mindestens eine halbe Stunde müsse man stille dort bleiben. Empfinde man dann nichts, sei es Zeit, fortzugehen, »dann«, fuhr er fort, »ist das eben nichts für Sie, wie auch nicht für jeden Menschen ein Bachsches Oratorium geschrieben ist. Hat Sie aber das Werk erfaßt und zerknirscht, dann gehen Sie auch ruhig wieder hinaus, damit Sie den herrlichen Eindruck recht lange sich bewahren. Sprechen Sie nichts.«

Daß Messel dies Ziel: die Menschen zum Selbstsehen, zum Selbstgenießen anzuregen, durch seine Schöpfungen in einer Weise wie wenige Baukünstler erreicht hat, dafür gibt es zahlreiche Beispiele, ein solches ist aus jüngster Zeit der Brief eines ernsten Berliner Industriellen, dem Messel in feinsinnigster Weise das Wohnhaus erbaut hat, »diese Zeilen schreibe ich in meinem Bureau«, äußert er, »in meinem Hause kann ich beim Anblick all des Schönen, das er für mich geschaffen, mich noch nicht an den Gedanken

Alfred Messel — Villa W. Wertheim, Villenkolonie Grunewald bei Berlin

gewöhnen, daß Alfred Messel gestorben ist; er spricht dort aus jedem Raum zu mir.«

Alles, was Messel gab, trug ein ungesucht-selbstverständliches Gepräge, schien einer Schatzkammer entnommen, deren Hüter noch reiche Vorräte bereit hatte, um Darbende zu erquicken, Genießende zu beglücken. Die persönliche Note — diese in unserer Zeit so viel mißbrauchte Bezeichnung — war in Messels Schaffen unverkennbar; dieser junge, lernbegierige Hesse, dem ein Schinkel so viel zu sagen hatte, daß der Nachgeborene schließlich der beste Vollstrecker des Vermächtnisses wurde, welches jener geniale Architekt Berlins hinterließ, gab sich von seiner ersten maßvollen Talentäußerung an als ein denkender Baumeister, der aus dem Schaffen großer Vorgänger die letzten Konsequenzen zog und dabei doch ein Eigener war.

In den drei Jahrzehnten seines Schaffens hat Messel nicht nur die baukünstlerische Physiognomie Berlins bedeutsam bereichert, sondern auch durch seine hervorragende Begabung für dekorative Kunst, für verfeinerte Innenarchitektur zahlreiche Quellen edler Schönheit erschlossen, die das Leben des Tages sichtlich bereichert und befruchtet haben.

Wie Messel dazu gelangte, für Berlins Geschäfts- und Warenhäuser den einzig richtigen Typ zu finden, das haben die Berliner Kunstfreunde dankbar erleben dürfen; am Werderschen Markt begann er den ersten derartigen Bau — das Werderhaus — und die Wertheim-Häuser, in drei Bauperioden 1897—1901—1904 entstanden, bewiesen — allmählich, nicht sofort, wie man jetzt denkt —, daß hier ein Meister die einzig richtige Lösung für die Forderungen des Arbeitslebens der Gegenwart in künstlerisch vollendeten Formen gefunden hatte. Hier sind Geschäftshäuser erbaut, die für den modernen Handel, für das Verlangen nach Licht, Luft und Raum die denkbar günstigsten Möglichkeiten geschaffen haben und zwar ist das in einer so vorbildlichen Art geschehen, daß kaum ein anderer Architekt, dem gleiche Aufgaben gestellt wurden, ohne Anlehnung an Messels Konstruktionen und Raumverteilung sein Werk gut hinausführen konnte. Es war eine Freude, zu spüren, wie Messel selbst mit seiner Schöpfung wuchs; anfänglich tastend angeschlagene dekorative Motive, so der Onyxsaal und die Erfrischungsräume des älteren Wertheim-Hauses gelangten in dem unvergleichlich kühn erdachten, vornehm geschmückten Lichthof und Teppichsaal des Eckbaues am Leipziger Platz zum selbstsicheren sieghaften Ausdruck. Und die lediglich praktischen Anlagen der oberen Bureaus, Kantinen, Ruhesäle auf dem Dach, Packräume usw. schienen sich im Laufe der verschiedenen Bauperioden mit ihrer Anzahl zugleich zu vervollkommnen. Da war keine Aufgabe zu gering, keine praktische Forderung zu unbedeutend — Messel löste sie und legte stets auch in das scheinbar Unwesentlichste seine ganze Kraft. Wie viel gute, nie veraltende Kunst in dem Inneren und

Alfred Messel Palais Cohn-Oppenheim in Dessau

Äußeren dieser Wertheim-Häuser konzentriert ist, das steht heute offen vor Aller Blicken. Mit Stolz werden den Fremden die imposanten Fassaden gewiesen und nicht minder ungeteilte Bewunderung erregt die geniale Innenkunst, welche in den weiten Baulichkeiten ihre Heimstätte gefunden hat. Unaufdringlich in jeder Äußerung bekunden diese Metall-, Holz-, Stein- und Glasarbeiten neben künstlerischem Feingefühl einen seltenen Reichtum an originell erfundenen, dekorativen Motiven, deren sorgfältige Technik auf gleicher Höhe, wie ihr gediegenes Material steht. Wie Messel sich mühevoll Plastiker, Glasmaler, Keramiker, Metallarbeiter suchte, die in seinem Geiste die scheinbar unwesentlichsten Einzelheiten so künstlerisch vollendet durchführten, wie er, der Meister des Baues, es plante, das ist ebenso ein Kapitel für sich, wie die großen Verdienste, welche sich Messel durch diese Verfeinerung kunstgewerblicher Leistungen um unsere angewandte Kunst von heute erworben hat.

Als schließlich der letzte Bauzaun vor dem vollendeten Wertheimhause fiel, da wurde es jedem, der Auge und Herz für Berlins künstlerisches Straßenbild hat, klar, daß diese Schöpfung Messels nicht nur der Reichshauptstadt, sondern der Kunst überhaupt ein Geschenk bedeutete, dessen eigenartige Schönheit auch das gebildete Ausland willig anerkannte. Ob eine solche Äußerung echter Kunst: Museum, Bank- oder Verwaltungsgebäude, Kaufhaus, Palast oder Kirche genannt wird, gilt schließlich einerlei; sie ist und bleibt ein Sieg auf der ganzen Linie.

Alfred Messel wußte sich bei all seinem Schaffen und dessen Auffassung von jeher mit seinem Landsmann und Studiengenossen Ludwig Hoffmann eins; »nur der Lebendige beherrscht das Leben«, war der

Alfred Messel Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, Berlin NW., Kronprinzen-Ufer

Grundsatz, nach dem beide Freunde handelten, an jede Aufgabe, auch die in den Augen der Menge anscheinend nicht hoch gewertete, setzten beide stets ihre ganze Kraft. Von dem nach *einem* Schema bauenden einförmigen Nutzsystem, welches Berlins städtische Bauten so lange auf das niedrigste künstlerische Niveau herabdrückte, von der überladenen, prunkhaften Bauweise, die tausende unserer Mietshäuser zeigen und Berlin zu seinen vielgetadelten Parvenübauten verhalfen, sahen jene beiden Architekten völlig ab — ihre Vorliebe für vornehme Schlichtheit, ihr unverbrüchliches Festhalten an der Regel: in jedem neuen Bauwerk Zweckdienliches *und* Schönes zu geben, ließ Berlin eine Bauperiode Messel-Hoffmann erleben, welche auch nachkommende Geschlechter als eine der glücklichsten der schnell wachsenden Reichshauptstadt bezeichnen werden.

Für eine stattliche Reihe der verschiedenartigsten Bauwerke entwarf Messel in seinem Atelier die Pläne und mit der ihm eigenen Hingabe führte er alle diese so durchaus verschiedenartigen Gebäude ihrer Vollendung entgegen. — Der eigentümliche Rhythmus der Linien, welcher seine durchweg eleganten, ruhigen Fassaden auszeichnet, kommt schon bei den ersten Mietshäusern der Tauenzienstraße und des Kurfürstendamms, sowie bei den Arbeiterwohnungen und Volksspeisehäusern im Norden Berlins zur klaren Erscheinung. Daß die Einflüsse seiner Lehrer an der Bauakademie, vor allem der Stracks, bei diesen Erstlingsbauten zu spüren sind, ist ebenso unverkennbar wie die starken Anregungen, welche der Künstler in späteren Zeiten durch seine Studienreisen nach England und Italien erhielt. Die reizvollen Villen, welche er für Springer und Wertheim am Wannsee und im Grunewald schuf, der vornehme Palast Cohn in Dessau, die Landesversicherungsanstalt im Kölner Park zu Berlin, das in sich geschlossene, imposant wirkende Gebäude der allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft mit seinen Hunderten von lichten Arbeitsräumen, dessen schönes Vestibül und Treppenhaus dem deutschen Kaiser das bewundernde »Ich wußte bisher nicht, daß man Geschäftshäuser so poetisch bauen könne«, entlockten; die vornehmen, fensterreichen Fronten der National-Bank und Handels-Gesellschaft, das einfache Rathaus in Ballenstedt — sie alle zeigen des Meisters Können in zielbewußter Entwickelung. Auch die beiden vornehmen Stadthäuser Simon, deren einem,

Alfred Messel Nationalbank für Deutschland, Berlin W., Behrenstraße

Alfred Messel — Gartenfront des Wohnhauses Geh.-Rat Dr. E. Simon, Berlin W., Viktoriastraße

Alfred Messel — Portal-Detail des Stallgebäudes, Geh.-Rat Dr. E. Simon in Berlin W. gehörig

Alfred Messel — Halle im Wohnhaus des Geh.-Rat Dr. E. Simon, Berlin W., Viktoriastraße

Alfred Messel — Treppenhaus des Wohnhauses Simon, Berlin W., Margarethenstraße

Alfred Messel Schulte-Haus, Berlin W., Eckhaus Unter den Linden und Neue Wilhelmstraße

in der Margaretenstraße, er durch die Gliederung der Front und den Vorgarten den Charakter eines ländlichen Herrenhauses schafft, während er bei dem kunstreichen Heim des Dr. E. Simon in der Viktoriastraße nur der Gartenfassade dies Gepräge gibt, sind zu Messels Hauptwerken zu zählen. Besonders das Haus des Kunstfreundes E. Simon stellte dem Architekten durch das Vorhandensein der wertvollsten Meisterstücke alter Kunst ganz besonders schwierige Aufgaben. Wie Messel hier den Rahmen für den kostbaren Inhalt fügte, wie dabei das Neue dem Alten gleichwertig wird, das zu sehen ist ein erlesener Kunstgenuß. Das ganze Haus mutet nicht wie etwas plötzlich Gewordenes an, sondern wie ein alter Besitz, der in jedem Raum von hoher Kultur, von einer inneren Freude an alter Kunst redet, die hier in der schlichten Vornehmheit guter, moderner, dekorativer Kunst ihr Gegengewicht hat.

Wie Messel von jeher die Formen- und Farbensprache der italienischen Renaissance in ihren verschiedenen Perioden beherrscht, das hat er schon bei dem Thron für den Thronsaal des Palazzo Caffarelli in Rom und vor allem in dem Ministerzimmer des preußischen Abgeordnetenhauses aufs rühmlichste bewiesen. Als ein Bauwerk, welches Messels Begabung für Nutzbauten in hellem Lichte zeigt, muß auch das Lettehaus mit all seinen Sälen, Ateliers, Küchen, Lehr- und Wohnzimmern genannt werden — der Bau wurde durch das für die Verwertung des Grundstückes notwendige, vorgelagerte Mietshaus besonders schwierig.

Neben allen diesen Architekturen, deren Mehrzahl sich dem vorhandenen Straßenbild von Berlin so wohllautend und bedeutsam einfügt, ging dreizehn Jahre lang der Bau des Großherzoglichen Museums in Darmstadt. Als die Konkurrenz um diesen Monumentalbau in Messels Vaterstadt resultatlos verlief, war es der Großherzog von Hessen selbst, der dem Künstler die große Aufgabe überwies — in welcher Vollendung sie der Künstler gelöst hat, das steht jetzt in dem mit Recht vielbewunderten Muster eines Museumsbaues in Darmstadt vor aller Augen.

Das Ende des Jahres 1907 brachte Messel den von allen Kunstfreunden langersehnten wichtigen Auftrag, Pläne für die bauliche Erweiterung und Neugestaltung der Berliner Museen zu entwerfen. Mit ungeteilter Genugtuung wurde in der Öffentlichkeit diese Entscheidung des Kaisers und der Generalverwaltung der Kgl. Museen begrüßt; war doch nun endlich — nach jahrelangem Zögern und vergeblichen Konkurrenzen — die Wahl auf einen Architekten gefallen, der durch vollendete Leistungen zur Genüge bewiesen hatte, daß er hohe künstlerische Aufgaben *und* bautechnische Forderungen gleich meisterhaft zu lösen verstehe. Mit freudiger Begeisterung ging Messel an dieses ihm so kongeniale wichtige Werk — daß der Vielbeschäftigte, um Muße dafür zu haben, fast alle anderen baulichen Verpflichtungen löste, schien nur allzubegreiflich.

So schnell als irgend möglich führte er die eifrig von ihm durchdachte Lösung der großen Aufgabe ihrer Vollendung entgegen. Sein unglaubliches Ausnützen jeder Arbeitsstunde zeigte den Nahestehenden allerdings mit unheimlicher Klarheit, daß der kranke Künstler genau das Maß seiner Kräfte kannte. Jene Kräfte, die der unermüdlich Schaffende seit Jahren über die Gebühr angestrengt, versagten nun zu einer

Alfred Messel Großherzogl. Museum in Darmstadt. Südfassade

Zeit, die uns allen eine viel zu frühe war. Es war ihm noch vergönnt, gemeinsam mit Generaldirektor Bode dem Kaiser 1908 in Wilhelmshöhe seine Museumspläne vorzulegen, für welche ihm die volle Zustimmung und Anerkennung wurde. Jedoch das Ausgestalten der einzelnen Bauten konnte Messels Hand nicht völlig zu Ende führen, seine Kraft versagte allmählich. Wir wissen, daß der schwer Leidende bis zum letzten Tage sich mit diesem seinem Werk beschäftigte — es ist schwer, an diese Qualen des regen Geistes zu denken. Aber eine Beruhigung wurde Messel zuteil: er konnte seine Pläne in die treueste Freundeshand legen und aus Ludwig Hoffmanns Mund den Trost vernehmen, daß, soviel an ihm läge, er Messels Vermächtnis: die Vollendung der Museumsbauten, ausführen wolle. Alle Kunstfreunde, die Messels und Hoffmanns Werdegang kannten, hofften, als der Allbezwinger Tod allzujäh Messels Leben endete, diesen Ausgang für die Zukunft der Museumsbauten, der ja nun zur tröstlichen Gewißheit geworden ist.

Obgleich die Freunde eigentlich seit der gemeinsam verlebten Kindheit durch ihr gleichartiges Streben und Können treu verbunden waren, sind es doch die letzten in Berlin gemeinsam verlebten zwölf Schaffensjahre gewesen, welche beide Künstler aufs engste vereinten; das lebhafte Interesse, welches der eine für des anderen Pläne hegte, schloß allerdings die aufrichtigste Kritik nicht aus, deren Ergebnisse des öfteren nach vollendeter Korrektur als besonders gut befunden wurden. Wie unerbittlich Messel in seiner Selbstkritik war, wie er niemals etwas Unfertiges, Unreifes duldete, wie er scheinbar Gelungenes oft noch einmal völlig umarbeitete, dafür gibt es viele Beweise. Einer seiner Schüler erzählt, daß der Meister, nachdem alles bis in unwesentlichste Details von ihm bedacht, schließlich nach der Prüfung solches fertigen Neubaues ins Atelier zurückkehrend, nur die wenigen Worte zu sagen pflegte: »Es ist doch recht gut geworden« — das klang aber dann wie fiebernd vor innerer Zufriedenheit. Eine ganz besondere Freude schien es Messel zu bereiten, wenn er hinzufügen konnte: »Hoffmann sagt auch, es sei gut geworden.« Es war eben ein geistiges Miteinanderleben, wie es selten zwischen durchaus selbständigen Künstlerindividualitäten vorkommt.

Nur einmal ist es, unseres Wissens, geschehen, daß der eine die Arbeit des anderen übernahm, da dies in jüngster Zeit geschah und gerade in jetziger Frühlingszeit dieser gemeinsame Bau seiner Bestimmung übergeben wird, sei der Hergang kurz berichtet. Als im Spätherbst 1907 das deutsche Kaiserpaar dem neuerbauten Rudolf Virchow-Krankenhaus seinen Besuch abstattete, wandte sich die Kaiserin, welcher die bauliche Anlage und Einrichtung dieses Musterkrankenhauses in hohem Grade gefiel, an den Schöpfer des Werkes, Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, mit dem Ersuchen, für das aus den Spenden zur Silberhochzeit zu erbauende wissenschaftliche Institut für Säuglingspflege in Charlottenburg Pläne zu entwerfen. Baurat

Hoffmann wies auf seine Verpflichtung als städtischer Beamter hin, die ihm jede andere Arbeit verbiete, er glaube aber, daß er mit Hilfe des Architekten Messel in der Lage sein würde, die betreffenden Entwürfe vorzubereiten. So ist es denn geschehen, daß Messel die Baupläne zu jenem Institut schuf, selbst seinerzeit mit den Grundstein legte und nach seinen und seines Freundes Ideen ist nun das Institut, welches sich »Augusta-Viktoria-Haus« nennt, zu Ende geführt worden.

Goethes Ausspruch: »*Wo* die Kultur anfängt, ist einerlei, nur muß sie irgendwo anfangen«, wurde von Messel des öfteren zitiert. Zuerst nahm er ihn wohl als eine Mahnung für sein eigenes Schaffen. Bald aber wurde er inne, daß er die Mission: Kultur zu bringen, Schönheit zu geben, die Augen für Harmonie und künstlerische Schlichtheit zu öffnen — an seinem Teile vollbracht hatte. Das »Wo«, von dem diese Wirkungen ausgingen, war ihm trotz der Wünsche seiner Freunde nebensächlich; genug — seine Werke waren ein Faktor im Leben der Gegenwart geworden. *Diese* Einsicht war dem denkenden Künstler Lohn und Ansporn zugleich.

Das »Leben in Schönheit«, von dem so viele Poeten nach Ibsens Anruf fabeln — hier ist es von einem schaffenden deutschen Künstler durch ernste Arbeit in beglückende Taten umgesetzt worden, welche noch Ungezählten die rechten Daseinsbedingungen bieten werden.

In ein Bild von Messels Lebenswerk Rühmendes von seinen persönlichen Vorzügen einzufügen, würde durchaus nicht im Sinne des Frühvollendeten sein — dieser wunderbar bescheidene ernste Künstler hat jedenfalls der Welt wieder einmal das seltene Beispiel eines Mannes gegeben, dessen Leben und Wirken mit seinen Idealen im vollen Einklang stand.

Kein Geringerer als unser Schiller hat übrigens eins der treuesten Porträts Alfred Messels in den Worten gegeben: »Das echte Kunstgenie ist immer daran zu erkennen, daß es bei dem glühendsten Gefühle für das Ganze Kälte und ausdauernde Geduld für das Einzelne behält und, um der Vollkommenheit keinen Abbruch zu tun, lieber den Genuß der Vollendung aufopfert.«

H. VOLLMAR-Berlin.

Alfred Messel — Innenraum des Großh. Museums in Darmstadt

DER MÜNCHENER BOCCACCIO[1])

Von Dr. Max Maas, München

München hat so viele Kunstsehenswürdigkeiten, daß es dem Fremden nicht leicht wird, sie alle zu erledigen. Aber auch solche, die nur weniges noch aus der Fülle gesehen hatten, pflege ich in den Ausstellungsraum der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zu führen, an dem sonst so leicht vorübergegangen wird, damit sie die herrlichen Schätze bewundern, die hier unter Glas unsere Blicke anlocken. Und wer irgend ein Interesse für eines der ausgestellten Bücher oder Miniaturen nachzuweisen imstande ist, war auch in der Lage, sie unmittelbar bewundern zu dürfen: denn in keiner deutschen Bibliothek ist man bei berechtigtem Stolz zu gleicher Zeit so entgegenkommend wie in der Münchener. Aber wer hätte diesen Ausstellungsraum in der Münchener Bibliothek besucht, ohne ihre zwei köstlichsten Kunstbesitztümer betrachtet zu haben, das Gebetbuch Maximilians I. mit den Randzeichnungen von Dürer und anderen gleichzeitigen Meistern, und den Boccaccio, den kein geringerer als der große französische Quattrocentist Jean Foucquet mit Miniaturen geschmückt hat? Im vorvorigen Jahr hat Karl Giehlow das Gebetbuch Maximilians I. im Faksimiledruck herausgegeben; und soeben ist nun auch der Münchener Boccaccio in einer ganz wundervollen Reproduktion erschienen, den Ruhm der Bibliothek Münchens in noch weitere Kreise tragend. — Französische Gelehrsamkeit und deutscher Gewerbefleiß wie deutsche Reproduktionskunst haben sich vereinigt, um auf Initiative des Münchener bekannten Antiquars Jacques Rosenthal ein ganz erstklassiges Werk herzustellen. Man weiß ja, daß ein Verleger, der eine so kostspielige Vervielfältigung unternimmt, wie der Münchener Boccaccio sie erforderte, uneigennützig handelt; denn im besten Falle können ja doch nur die Kosten wieder hereingebracht werden. Der Dienst, den die heliographische Wiedergabe der Foucquetschen Tafeln im Münchener Boccaccio den verschiedensten Zweigen der Kulturwissenschaften leistet, ist ein ungewöhnlicher; nachdem es aber dem Verleger Jacques Rosenthal auch noch gelungen war, für Einleitung und Text des Werkes die Autorität des Grafen Durrieu zu gewinnen, darf man die Gesamtpublikation als ein Ereignis auf dem deutschen Büchermarkte bezeichnen.

Nur ein einziges illuminiertes Foucquetwerk ist ausdrücklich dem großen Meister zugeschrieben. In den Antiquités judaïques, die sich in der Bibliothèque Nationale in Paris befinden, liest sich eine Bemerkung, in welcher bestimmte Bilder in dieser Handschrift »de la main du bon paintre et enlumineur du rois Loys XI e, Jehan Foucquet« herrührend bezeichnet werden. Infolge davon konnte man auch ein anderes Miniaturwerk, das sich bis zum Beginn der neunziger Jahre in Deutschland und zwar im Frankfurter Privatbesitz, dem der Familie Brentano-Laroche, befand, und das jetzt eine Perle des Musée Condé in Chantilly bildet, das sogenannte Gebetbuch des Étienne Chevalier, für Jean Foucquet beanspruchen. Von diesen beiden Foucquetwerken ausgehend, wurde dann als drittes großes dem französischen Meister zuzuschreibendes illuminiertes Werk von der ganzen Kunstgeschichte seit mehr als einem halben Jahrhundert der Münchener Boccaccio angesehen. Graf Durrieu hat mit seinen bekannten feinsinnigen Deduktionen von neuem den Münchener Boccaccio für Foucquet gesichert, indem er alle Eigenschaften, die er in seinen früheren Publikationen für den Meister der Antiquitates judaicae nachgewiesen hatte, im Detail auch bei den Abbildungen des Münchener Boccaccio wiederfindet. Für alles, was die Kunst und die Person Jean Foucquets betrifft, sind jetzt in den Einleitungen Durrieus maßgebende Beobachtungen niedergelegt; und endlich hat der französische Gelehrte auch Licht über denjenigen gebracht, der sich das im 14. und 15. Jahrhundert beliebte Buch von Foucquet hat ausmalen lassen. Étienne Chevalier galt bis auf die neueste Zeit als der Besteller des Münchener Boccaccio; die verschiedensten Gründe hatten dafür gesprochen. Man wußte, welche Beziehungen der Meister zu dem großen Finanzmanne hatte; und da eine Devise, die sich an vielen Stellen im Münchener Boccaccio findet »sur ly n'a regard« zwar etwas anders aber doch fast ganz ähnlich lautend auf einem Hause Etienne Chevaliers angebracht gewesen war (Riens sur L n'a regard), so konnte doch eigentlich kein Zweifel mehr sein, daß Foucquet im Auftrag des Etienne Chevalier den Boccaccio illustriert hatte. Aber Comte Durrieu hatte schon vor mehr als zehn Jahren wegen zwei Initialen, die er in dem Münchener Manuskript gefunden hatte, »L. G.«, Anstoß an der Chevalier-Hypothese genommen. Er meinte, in diesen Buchstaben müsse der Name des Bestellers stecken; aber erst im vorigen Jahre ist ihm beim neuen Prüfen des Schlusses der ausradierten zweiten Subskription des Münchener Boccaccio, die einst den Namen des Bestellers getragen hatte, der richtige Gedanke gekommen. Die Devise auf dem Hause des Etienne Chevalier und auf den Gebäuden im Münchener Boccaccio ist keineswegs identisch, vielmehr steckt in dem »Sur ly n'a regard« anagrammatisch der Name des Bestellers. Dieser war Maître Laurens Gyrard, der 1458 notaire et sécrétaire du roi et controleur de la recette générale des finances war, ein Mann, dessen Stellung und dessen Mittel ihn sicher in Beziehungen zu Jean Foucquet gebracht haben können. — Von den ersten 170 Jahren des illuminierten Boccaccio wissen wir aber absolut nichts; im Jahre 1628 ist er im Inventar des Kunstbesitzes Maximilians von Bayern nachgewiesen.

---

1) Le Boccace de Munich. Reproduction des 91 miniatures du célèbre manuscrit de la bibliothèque royale de Munich. Etude historique et critique et explication détaillée des planches par le Comte Paul Durrieu Membre de l'institut de France, Conservateur honoraire du musée du Louvre. (Auch mit deutschem Titelblatt; 130 Seiten und 30 Tafeln.) München 1909. Jacques Rosenthal. — Die Auflage beträgt 325 Exemplare, 25 auf japanischem Shiznoka-Bütten-Papier, die anderen auf handgefertigtem holländischen Büttenpapier. Alle Tafeln auf China. Der Preis für die gewöhnlichen Exemplare M. 100.—, für die auf japanischem Bütten M. 240.—.

Wenn wir das Wort Boccaccio hören, denken wir natürlich immer an den Decamerone oder an die Fiametta, den Filocolo oder Filostrato. Der Münchener Boccaccio hat aber nichts mit diesen Boccaccios zu tun; er ist eine Handschrift des von Boccaccio lateinisch geschriebenen und dem Florentiner Mainardo dei Cavalcanti gewidmeten Buches de casibus virorum illustrium, und zwar in der französischen Übersetzung und Erweiterung, die Laurent de Premierfait am 15. April 1409 für den Herzog Jean de Berry vollendet hatte. Aus dem moralisierenden Boccaccio und seinen Erzählungen von den Schicksalen berühmter Männer und Frauen hatte der französische Übersetzer ein erweitertes historisch sich entwickelndes Werk gemacht, so daß »les cas des nobles hommes et femmes« fast eine Weltgeschichte von Adam bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts geworden sind, wo dem aus Büchern geschöpften Material Boccaccios eine miterlebte zeitgenössische tragische Geschichte zum Schluß von ihm angefügt ist. Denn es ist wohl kein Zweifel, daß der italienische Humanist, als er unter König Robert und Königin Johanna in Neapel weilte, selbst die Geschichte der Amme Filippa aus Catania gehört hat, die er dann zu moralischem Zweck an das Ende seines Buches gesetzt hat.

Die Rosenthalsche Publikation wiederholt den Text von »Les cas des nobles hommes et femmes« nicht wie er in dem Münchener Codex steht; vielmehr gibt Comte Durrieu nur bei jeder einzelnen Miniatur ein Resumé der Geschichte und den Gegenstand der Darstellung, wobei jedes einzelne Bild in feiner Kritik seine Stellung in der Kunst des Jean Foucquet zugewiesen erhält. Die Miniaturen aber sind sämtlich in ganz trefflicher Weise in Heliogravüren wiedergegeben, alle in der natürlichen Größe, nur die große außertextliche Eingangsminiature mußte etwas verkleinert werden. Diese stellt jene Rechtsversammlung, genannt lit de justice, vor, in der 1458 zu Vendôme unter dem Vorsitz Karls VII. einer der reichsten und vornehmsten französischen Prinzen von Geblüt, Jean Duc d'Alençon, zum Tode verurteilt worden ist: wahrlich eine passende Nutzanwendung der geschichtlichen Moral aus der Zeit selbst, in der Jean Foucquet den Auftrag von Laurens Gyrard ausgeführt hat. Auf dieser großen Miniature kann man Jean Foucquet von sich selbst dargestellt sehen, wie er allein unter den vielen Personen, die auf dem Bilde figurieren, aus der Menge der Zuschauer zu dem Beschauer blickt. Weitere zehn große Miniaturen sind am Anfang der Dedikationsvorrede und an der Spitze der neun Bücher. Die 80 kleineren Bilder sind im Text zerstreut. — Die Reproduktion der sämtlichen 91 Bilder durch die Firma Meisenbach, Riffarth & Co. ist — man hat darauf verzichtet, die Farben wiederzugeben — so vorzüglich gelungen, daß man auch die winzigsten Details auf den teilweise überfüllten und meist in mehrere Szenen einzuteilenden kleinen Miniaturen herausfinden kann. So bildet diese Publikation eine ebenbürtige Vereinigung von hervorragender Reproduktionskunst mit einem einleitenden Text, den man als die maßgebendste Betrachtung der Kunst Foucquets im allgemeinen und speziell in dem ihm zuzuschreibenden Münchener Boccaccio erklären darf. Wie viel Anregungen die weitere Verbreitung der köstlichen Miniaturen Jean Foucquets noch bieten kann, können wir nur andeuten: Kulturgeschichte, Kostümkunde, Inszenierungskunst, Geschichte des mittelalterlichen Mysteriendramas, alle haben außer der eigentlichen Kunstgeschichte aus den Bildern des Münchener Boccaccio zu schöpfen.

ZERTRETENE

ZU DER RADIERUNG VON KÄTHE KOLLWITZ

Ein düsteres Bild zieht uns in seinen Bann. Diese Menschen, mißhandelt vom Schicksal, zertreten vom Leben, sehen nur noch einen letzten Weg ins Freie. Werden sie ihn gehen? Muß es sein? Fast scheint der Wille vor der dunklen Pforte einmal noch zurückzuscheuen. —

Blätter voll Elend, stumpfem Schmerz oder auch bäumender Wut hat Käthe Kollwitz viele geschaffen. Jeder kennt ihren Zyklus aus dem Bauernkrieg, aus dem Weberaufstand und den Tanz um die Guillotine. Es ist schön, daß eine Künstlerin von solchen Graden, eine Könnerin von solchem Ernst und Fleiß, ihr Pfund dazu verwendet, um die Welt der Armut und der Verzweiflung mit ihrer Liebe zu durchdringen; sie könnte ja auch billigere Erfolge haben. —

Diese Radierung, welche wir heute veröffentlichen, war ursprünglich viel größer, etwa viermal so groß, und hatte die Gestalt eines Dreiflügelbildes. Aber Käthe Kollwitz war mit der ganzen Konzeption nicht zufrieden und entschloß sich deshalb, aus der Platte den Teil, welchen sie für gelungen hielt — und er ist wirklich meisterhaft — herauszuschneiden, und uns zu übergeben. *G. K.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

BODENSEEUFER

ORIGINALRADIERUNG VON C. TH. MEYER-BASEL

Goya Bildnis eines jungen Mädchens. (Bes. James Simon)

DIE PORTRÄTAUSSTELLUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREINS

VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

I.

JEDER Liebhaber alter Malerei, sollte man meinen, müßte die Gelegenheit, eine große Anzahl bedeutender, alter Bildnisse in den vorzüglich beleuchteten Räumen der Akademie wiederholt und mit Muße studieren zu können, mit Freude begrüßen und den Mitgliedern des Vereins dafür dankbar sein. Niemand entblößt doch schließlich zu seinem Vergnügen die Wände der Wohnung und schickt das Beste, was er hat, für einige Wochen aus dem Haus. »Aus Eitelkeit!« werden gewisse liebenswürdige Herren sagen. Zunächst sollten diese aber doch gnädigst das Positive der Tat anerkennen.

Gleich nach der Eröffnung wurde in der Tagespresse wenig wohlwollend über dies Unternehmen gesprochen. Besonders wurde an den Attributionen herumgemäkelt. In der Tagespresse! Demgegenüber sei gesagt, daß es sehr viel leichter ist, eine ganze Ausstellung herunterzureißen, als für dieses und jenes Bild eine allgemein überzeugende Benennung zu finden. Und für wen sind denn diese Benennungen verbindlich? Die meisten Besucher werden sich nicht um sie kümmern, sie werden an dem einem Bild Gefallen finden, an dem anderen gleichgültiger vorübergehen. Der kleineren Schar der Forscher aber steht es frei, nach eigenem Ermessen diesen Angaben des Kataloges Glauben zu schenken jenen Zweifel entgegenzusetzen. Unschicklich ist es jedoch, der Vereinsleitung die bona fides bei Abfassung des Kataloges ohne weiteres abzusprechen.

Hier sollen nun zunächst die wichtigsten italienischen, französischen und spanischen Bilder der Ausstellung besprochen werden. Ein zweiter, die vlämischen, holländischen und deutschen Werke behandelnder Teil wird folgen. Von den wenigen frühen italienischen Bildnissen möchte dasjenige eines bartlosen Mannes, Botticelli zugeschrieben (Ed. Simon), das größte Interesse beanspruchen. Es stammt aus der Sammlung Leuchtenberg in Petersburg, wo es einstmals »Masaccio« hieß. Waagen schrieb es Filippino zu. Bode (Jahrb. K. Pr. Kunstsammlungen XXVII, S. 245 ff.) trat für Botticelli ein. Das Bildnis ist bereits in dieser Zeitschrift (N. F. XVII, 213ff.) reproduziert und von Ferdinand Laban eingehend besprochen worden. Wir verweisen darum auf diesen Aufsatz. Ein weiteres männliches Bildnis gehört der Schule Giovanni Bellinis (F. Gans-Frankfurt); Brustbild vor rotem Vorhang; der Kopf in jener seit Antonellos Aufenthalt in Venedig typischen Dreiviertelansicht. Ein Cima (W. von Dirksen) zugeschriebenes Bildnis

Raffael Giuliano de' Medici. (Bes. O. Huldschinsky)

eines jungen Mädchens, volle Vorderansicht vor hellblauem Grunde scheint in irgend einem Verhältnis zu einem Werke Catenas in der Galerie zu Budapest (Nr. 102) zu stehen. Dort eine weibliche Heilige von fast gleicher Kopfbildung, ebenfalls in voller Vorderansicht, und ebenfalls eine Perlenschnur in dem in der Mitte gescheitelten Haare, das seitlich gelockt frei herabfällt. Einstweilen bleibe dahingestellt, wie diese Beziehungen zu deuten sind.

Nun zu den Cinquecentobildnissen, zunächst zu Raffaels Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours (O. Huldschinsky; s. Abb.). Das Datum der Signatur ist leider fragmentarisch: R. S. M.... V. Aber man kann wohl nur zwischen 1514 und dem Anfang des Jahres 1515 schwanken, denn die im Hintergrund sichtbare Engelsburg deutet darauf hin, daß Raffael den Herzog in Rom porträtierte, wo dieser sich von 1514 bis zum 9. Januar 1515 aufhielt. 1514 ist das Wahrscheinlichste, wenn man nicht annehmen will, daß der Herzog kurz vor seiner Reise dem Maler saß.

Für 1514 wird man sich dann weiter gern entscheiden mögen, um nicht zu nahe an den Castiglione heranzukommen, der in Haltung dem Giuliano de' Medici verwandt, doch vollkommener ist. Das unerreichbare Urvorbild war Lionardos Mona Lisa, hinter dem Raffael in den Doniporträts noch unendlich weit zurückblieb, dem er hier näher kommt. Der Castiglione ist das letzte Glied dieser Kette. Von der Mona Lisa her hat der Giuliano de' Medici noch die etwas starre, senkrechte Kopfhaltung, deren Eindruck allerdings abgeschwächt wird durch die asymmetrisch verteilte Masse des schrägsitzenden, breitkrämpigen Hutes; von ihr hat er die halbe Drehung des Oberkörpers bildeinwärts und die übereinandergelegten Hände. Das alles hatte Raffael, wie gesagt, schon bei den Doniporträts nachzuahmen versucht. Auch die vielen zauberhaften Reize der Modellierung Lionardos wollte er dort wiedergeben. Daran vor allem war der junge Künstler gescheitert. Die vielen kleinen Licht- und Schattenflecken auf den Doniköpfen wirken beunruhigend. Bei dem Giuliano ist dann — vielleicht nicht ohne Bekanntschaft venezianischer Bilder, etwa Sebastianos — Sammlung und Ordnung eingetreten. Unter der dunklen Hutkrämpe, die wie Pentimenti zeigen, anfangs noch umfangreicher angelegt war, dominiert eine lichte Masse, dann folgt ein großer dunkler Komplex von Bart und Schatten über Teilen der Wange und des Halses, darunter wieder eine hellere Partie. Auch die Hände sind mehr als früher zu einer geschlossenen, lichten Masse vereinigt. Die Doniporträts hatten noch wie die Mona Lisa landschaftliche Hintergründe, aber ohne mit ihnen, wie ihr Vorbild, jenen starken Eindruck des Körperhaften zu gewinnen. Beim Giuliano gibt dann Raffael nur noch ein Stückchen Landschaft mit der Engelsburg. Zur eigentlichen Folie dient der Halbfigur ein grüner Vorhang. Vielleicht, daß ein Wunsch des Dargestellten, der Präfekt der Engelsburg war, verhinderte, daß schon

hier der einfarbige Grund oder gar der neutrale graugetönteGrund gegeben wurde, der so viel zur Bedeutung des Castiglione beiträgt. —

Das Bild des Herzogs Giuliano wird übrigens zuerst erwähnt zusammen mit dem Castiglioneporträt, ohne daß dadurch auf absolute Gleichzeitigkeit der Entstehung geschlossen werden könnte. Am 19. April 1516 berichtet nämlich Bembo (Lettere, Venezia 1552, I, S. 37 ff.) an den Kardinal von S. Maria in Portico von Raffaels eben vollendetem Bildnis des Thebaldeo, das, wie er sagt, so ausgezeichnet sei, daß neben ihm die Bildnisse Baldassare Castigliones und des Herzogs sich wie Schülerarbeiten ausnähmen. Vasari nennt unser Bildnis bei Ottaviano de' Medici, später befand es sich in den Sammlungen Baldovinetti, Brini, im Besitze der Großfürstin Marie von Rußland in Quarto bei Florenz, schließlich beim Fürsten Sciarra-Colonna in Paris. Eine leicht veränderte Kopie der Uffizien wird Alessandro Allori zugeschrieben.

Ein recht interessantes florentinisches Bildnis einer jungen Frau (s. Abb.) wird mit Vorbehalt Bugiardini zugewiesen (O. Huldschinsky). Einer der besten Kenner italienischer Malerei in Berlin nannte Bacchiaccas Namen vor dem Bilde, ohne es ihm direkt attribuieren zu wollen. Diese Bemerkung scheint mir recht glücklich zu sein. Namentlich deckt sich der eigentümliche koloristische Geschmack, rosa in hellblau changierender Stoff des Kleides vor dem Grün des Hintergrundes, mit dem Farbengeschmack Bacchiaccas. Beispielsweise kommen sehr ähnliche Zusammenstellungen auf seiner »Enthauptung des Täufers« im Kaiser-Friedrich-Museum vor. Nur die auffallend resoluten Schatten sind wohl etwas Bacchiacca Fremdes und zwingen einstweilen zur Vorsicht. Es sei noch darauf hingewiesen, daß sich in Hampton Court (Nr. 70) als »School of Bronzino?« ein Bildnis einer Dame in grünem Kleide befindet, Kniestück, das dem gleichen Künstler gehören möchte.

Bugiardini (?) Weibliches Bildnis. (Bes. O. Huldschinsky)

Ein kleines Werk Bacchiaccas, das sich in der Ausstellung befindet, bietet zu wenig Vergleichspunkte, um mit ihm die Benennung des eben besprochenen Bildnisses stützen oder widerlegen zu können, das Porträt eines jungen Mannes; originell in der Haltung, wendet er dem Beschauer den Rücken, mit beiden Händen ein Schriftstück haltend, in dem er gelesen hat, und nun aufblickend und sich umwendend. — Das florentinische Cinquecento ist weiter vertreten durch ein Porträt einer sitzenden jungen Dame in rötlichem Kleide, die ein Buch in der Hand hält, Kniestück von Pontormo (W. von Dirksen) und durch einen glänzenden Bronzino (Ed. Simon). Dies Bildnis eines etwa vierzigjährigen Herrn (s. Abb.) gleicht in der kontrapostorischen Stellung so mehr dem Ugolino Martelli des Kaiser-Friedrich-Museums, daß beide Bilder wohl

Tizian Der Mann mit dem Falken. (Bes. Ed. Simon)

nicht weit voneinander entstanden sind. Da Ugolino Martelli 1519 geboren und etwa sechzehn- oder siebzehnjährig dargestellt ist, hat man das Bild des Kaiser-Friedrich-Museums auf etwa 1535 zu datieren. Unser Porträt wäre also auch für die dreißiger Jahre des Cinquecento anzusetzen. Oder sollte der Künstler sehr viel später einen früheren Gedanken nochmals aufgenommen haben? Das erscheint mir nicht wahrscheinlich. Beide Male der Kopf fast in voller Vorderansicht mit dem Blick nach links über die vorgeschobene Schulter hinweg. In ruhigem Flusse gleitet hier der Kontur hinab. Eine unwesentliche Abweichung in der Lage der Hand, die der junge Martelli auf ein offenes Buch, der andere auf den Oberschenkel legt. Die entgegengesetzte Körperseite ist bildeinwärts gewandt und um ihr dennoch Bedeutung zu geben, mit ungleich reicherem Kontur ausgestattet. So kann sie es mit der vorgewölbten Gegenseite aufnehmen. In fast völlig gleicher Weise auf beiden Bildnissen die linke herabhängende Hand unter Betonung der Gelenke. Der Richtungswechsel ist beim Martellibildnis noch energischer als bei unserem Herrenporträt. Doch läßt sich daraus schwerlich ein Anhalt für frühere oder spätere Entstehungszeit gewinnen. Man kann den Martelli kaum, weil er die kontrapostorische Idee präziser ausspricht, als reiferes, späteres Werk ansehen. Bronzino hat ja diese Motive nicht gefunden und ausgebildet, sondern von Michelangelo übernommen. Die Gradunterschiede erklären sich am einfachsten aus der Verschiedenheit des Alters; der schroffere Kontrapost ist der Frische und Spannkraft des Jünglings, mehr Milde und Ruhe dem Manne gegeben. —

Die Ausstellung führt ferner auch einige recht gute Spezimina venezianischer Bildniskunst vor, darunter Werke Tizians. Das eine der »Mann mit dem Falken« (Ed. Simon) wird etwa 1530 entstanden sein (s. Abb.). Das Bild ist »TICIANVS · F« signiert. Auf der Rückseite — jetzt durch eine neue Leinwand verdeckt — lasen Crowe und Cavalcaselle (Tiziano, I, S. 434), die das Porträt bei Lord Carlisle in Castel Howard sahen, folgende Inschrift: Georgius Cornelius frater Catterinae Cipri et Hierusalem Reginae. Danach wäre der Dargestellte der im Jahre 1527 dreiundsiebzigjährig verstorbene Giorgio Cornaro. Das ist höchst unwahrscheinlich, denn setzt man auch die Entstehungszeit um ein Jahrzehnt zurück, so bringt man noch immer nicht das Alter des Porträtierten mit dem des Cornaro in Einklang. Hypothesen, wie der höfliche Maler habe sein Modell verjüngert, sind immer mißlich. Man pflegt bei solchen Gelegenheiten auf Tizians Isabella d'Este zu verweisen. Tizian malte die bereits gealterte Fürstin nach einem Jugendbildnis (Wien, Hofmuseum). Doch das war ein Ausnahmefall, von dem man nun nicht auf jeden beliebigen anderen schließen darf. So hat man denn auch neuerdings die Benennung »Giorgio Cornaro« fallen gelassen und möchte hier einen der fürstlichen Mäzenaten Tizians erkennen. Gronau (Tizian, S. 84 f.) meint, daß unser Bildnis wie ein Kniestück des Prado den Herzog Federigo von Mantua darstellt. Ähnlichkeit zwischen beiden Bildnissen besteht in der Tat. Aber Gronau macht dann weiter auf die wiederum auffallende und, wie er sagt, nicht recht erklärbare Ähnlichkeit des Falkenjägers mit dem Francesco Maria della Rovere der Uffizien aufmerksam. Andere haben

wiederum an Alfonso d'Este gedacht. Tatsächlich lassen sich auch mit dem Porträt dieses Fürsten (Kopie im Pitti) gewisse Übereinstimmungen feststellen. Aber im Grunde sind alle diese Ähnlichkeiten nicht völlig schlagend, und daß man zwischen mehreren Persönlichkeiten schwanken kann, zeigt, daß die Übereinstimmungen nicht individueller, sondern allgemeiner Art sind, die sich durch Mode bei Persönlichkeiten der gleichen Zeit und des gleichen Ranges erklären lassen und schließlich durch die höchst souveräne Tendenz Tizians auch beim Bildnis stark zu stilisieren. Ein Stil, der auf Vereinfachung der Formen zielte, stets geneigt war, kleine, aber vielleicht sehr charakteristische Details zu unterdrücken. In einem aber scheinen mir die beiden Bildnisse, das im Prado und das auf unserer Ausstellung, wesentlich sich voneinander zu unterscheiden, im Psychischen. Ich glaube, hier haben wir zwei Männer ungleicher innerer Konstitution vor uns. Der Herr im Prado, nicht ohne Geist, hat einen Anflug effeminierter Weichlichkeit; der unsere ist sicherlich von robusterer Seele, lebhafter und mit mehr physischen Instinkten. Mir deucht, daß er auch körperlich kräftiger, stämmig-untersetzt ist. Einmal durch Gronau auf Francesco Maria della Rovere aufmerksam gemacht, verläßt mich nicht die Vermutung, hier sei der Herzog von Urbino in jüngeren Jahren als auf dem Uffizienbildnis dargestellt.

Bronzino — Bildnis eines Herrn. (Bes. Ed. Simon)

Aber lassen wir die Frage nach der dargestellten Persönlichkeit beiseite und halten wir uns an die hohen künstlerischen Qualitäten des Porträts, die ein wenig durch Nachdunkeln herabgemindert sein mögen. Ursprünglich wird sich wohl die Halbfigur etwas klarer von dem Grunde abgehoben haben, der jetzt so tief graugrün ist, daß die dunkle Figur partienweise nicht recht von ihm loskommt. Weniger tief und weniger monoton wird der Grund gewesen sein, nuancenreicher abgetönt, nur um den Kopf herum ist er heute noch ein wenig aufgelichtet. Immerhin bleibt auch hier der Kontrast von Hell und Dunkel ein wenig schroff. Nicht, als ob ich das Bild schlecht machen wollte, nicht, als ob ich meinte, es sei ein schlecht erhaltener Tizian. Keineswegs. Leider steht es mit sehr vielen Werken Tizians nicht anders. Fast alle sind mehr oder minder alteriert und unser Bild gehört zu den besser konservierten. — Das warme, goldig schimmernde Inkarnat hat das höchste Licht, der Kopf und die linke Hand. Fast gleich hoch belichtet die helle Brust des Falkens und die hellgrau behandschuhte Rechte mit der gleichfarbigen, nur durch schmale scharlachrote Einfassung und blanke Metallhacken reicher belebte Falkenkappe. Ein kleiner Lichtfleck blitzt links unten am Kopfe des Jagdhundes auf. Solche Konzentration des Lichtes an wenigen Stellen strebt Tizian fast immer beim Porträt an. Sie ist ihm Mittel, die Aufmerksamkeit auf das, was ihm Hauptsache ist, zu sammeln, auf den Kopf. Eine zweite helle Masse, die Hand sekundiert, verhindert die allzu grelle Wirkung des belichteten Antlitzes in dunkler

Umgebung. Den gleichen Dienst leistet in manchen Fällen ein Stück Weiß des Hemdes. Der Rock wird ein wenig über der Brust geöffnet. Hier genügten neben der Hand der Falke und dessen Kappe. Man findet die Ansicht vertreten, Tizian habe die Hand zur Charakterisierung des Porträtierten besonders fein verwendet. Ich glaube nicht recht, daß Tizian derartige Absichten hegte, wenigstens kann ich nicht finden, daß die Hände auf seinen Porträts viel zur Charakterisierung beitragen. Höchstens bei dem homme au gant. Da ist aber alles mit Charakter und Energie gesättigt. Der in scharfer Spitze flammenartig nach unten schlagende Hemdausschnitt sicherlich so stark wie die Rechte. Sonst behandelt Tizian, wie schon bemerkt, die Hand höchst allgemein oder er versteckt sie gar, hüllt sie in Halbschatten aus Sorge, dem Kopfe könne zu mächtige Konkurrenz entstehen.

Ein zweites Tizianbildnis stellt, wie eine Inschrift auf der Rückseite sagt, den Antonio Anselmi dar (W. v. Dirksen). Durch Beschneidung der Leinwand ist auch von der Inschrift etwas verloren gegangen. Sie lautet heute: . . . ONIVS · ANSELMVS · ANN · / 1550 / · ITIANVS' · F. — F. Rintelen hat in einem Aufsatze (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXVI, S. 202 ff.) alles zusammengestellt, was man über Antonio Anselmi, der Bembo nahe gestanden hat, weiß. Dort findet man auch eine gute Abbildung des Porträts. Wir verweisen auf diese Arbeit Rintelens.

Venedig ist ferner durch ein Damenporträt Sebastiano del Piombos (O. Huldschinski) vertreten, das allerdings nicht mehr der venezianischen, sondern schon der römischen Zeit des Meisters angehört. Eine Dame in olivgrünem Kleide mit roten Ärmeln sitzt vor einem Tisch mit persischem Teppich. Den Hintergrund bildet ein geraffter grüner Vorhang an dunkler Wand. Links öffnet sich durch ein Fenster ein Ausblick auf eine bergige Landschaft. Das Ganze von einer etwas harten Buntheit. — An der Fensterbrüstung die fragmentarische Signatur: . . . . S / TIAN / VS / VE · / . . T . . /

Dann Bildnisse von zwei Künstlern, die nach alter Überlieferung Tizianschüler im engeren Sinne waren, wirklich im Atelier des Meisters gearbeitet haben, Calcar und Bordone. Dem deutschen Tizianschüler wird wohl mit Recht ein Herrenbildnis zugeschrieben, das nach der Inschrift auf dem Säulenpostament, neben dem der Porträtierte steht, einen Attila Grimaldi darstellt, also wohl ein Mitglied der bekannten genuesischen Patrizierfamilie. Eine gewisse harte Glätte im Technischen, verbunden mit italienischer, speziell mit venezianischer Auffassung, deutet schon allein auf einen in Venedig geschulten Nordländer. So wird man auf Calcar schließen müssen. Doch muß eingestanden werden, daß in der Qualität unser Bildnis die Calcar ebenfalls zugeschriebenen Porträts im Louvre und im Kaiser-Friedrich-Museum nicht ganz erreicht.

Eine für Bordone äußerst charakteristische Arbeit ist das Bildnis einer rotblonden jungen Frau als Pomona (W. v. Dirksen). Typisch das leuchtende Inkarnat, kalt in den Schatten, Flecke hektischer Röte auf den Wangen. Typisch auch die ergänzenden Farben der Stoffe; violett das Gewand, das herabsinkt und die Brust entblößt; karminrot ein Überwurf. Also eine reiche Zusammenstellung roter Töne, an der man noch mehr Gefallen finden würde, hätte Bordone sie nicht unerträglich oft repetiert. — Dem hauptsächlich in Venedig tätigen Bergamasken Bernardino Licinio gehört das Bildnis einer Dame in rotem Kleide mit schwarzem Fächer in der Rechten (L. Koppel), dem Paolo Veronese das Bildnis einer jungen Blondine in Hellblau mit goldgelben, braun gemustertem Überwurf als hl. Agnes (W. v. Dirksen); vielleicht nicht ganz eigenhändig in der Ausführung; Partien, wie der olivgrüne Vorhang und die Rosenhecke des Hintergrundes, zeigen nicht die leichte Pinselführung Paolos. Ferner sind drei große Senatorenbildnisse Tintorettos zu nennen, späte Werke, wohl eher Werke Domenicos als des Vaters. Ein Bildnis eines etwa dreißigjährigen Mannes, der mit Pinsel und Palette an der Staffelei steht, sich umwendet und den Beschauer anblickt, zweifellos ein Selbstbildnis, wird mit Vorbehalt dem Francesco Bassano zugeschrieben (v. Hollitscher). Gute Kenner der späteren venezianischen Cinquecentomalerei möchten vielleicht dies Selbstbildnis besser bestimmen können. Ihnen ist es auch vorbehalten, für die »Zwei Schachspieler« (s. Abb.) einen Namen zu finden (Kaiser-Friedrich-Museums-Verein), ebenfalls ein Werk eines venezianischen Meisters der zweiten Hälfte des Cinquecento, vielleicht eines Meisters der Terra ferma, der sich im Anschluß an Moroni schulte. Die beiden schwarzgekleideten Schachspieler haben an einem mit orientalischem Teppich von gedämpfter Farbigkeit bedeckten Tische Platz genommen. Von gleicher, diskreter koloristischer Wirkung die gepreßte, vergoldete Ledertapete.

Secentoporträts gibt es auf der Ausstellung nicht in großer Anzahl zu sehen. Ein hübsches Damenbildnis wird wohl mit Unrecht Carlo Maratta zugeschrieben (v. Hollitscher). Es muß selbst dahingestellt bleiben, ob hier überhaupt eine italienische Arbeit vorliegt. Auch Sustermans ist als Urheber genannt worden, was aber ebenfalls nicht das Richtige trifft. — Prachtvoll ist ein Werk Bernardo Strozzis, das Bildnis des Julius Strozzi, ein vollbezeichneter und signierter Tondo: July Strozzy effigies / a Presbytero Bernardo / Strozzio Picta an°. 1635. Sehr geschickt ist die schwarzgekleidete Figur ins Rund komponiert; eine stattliche Erscheinung, das Haupthaar und der Knebelbart bereits ergraut, gelassen mit dem linken Arm auf einen Folianten gestützt, die Hand hält das Taschentuch; die Rechte hält ein Buch. Als Folie dient eine bräunlich getönte Wand, oben ein dunkelgrüner, aufgeraffter Vorhang. Ein Bildnis von sehr vornehmer Auffassung und wundervoll gemalt, flüssig und mit souveräner Sicherheit. Von italienischen Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts seien endlich erwähnt ein Greisenkopf in Pastell von Tiepolo (O. Huldschinsky), wohl nicht eigentlich Bildnis, sondern ein leicht phantastisch aufgeputzter Charakterkopf und ein etwas langweiliges Damenbildnis der Rosalba Carriera.

Die Ausstellung zeigt auch einige spanische Bilder und zwar hauptsächlich Goyas. Von diesen, schon durch seine Dimensionen bedeutend, das lebensgroße

Bildnis des Priesters Don Juan Antonio Llorente, ganze Figur von imponierender Wirkung vor graugetöntem Grunde (Ed. Arnhold). Ferner drei recht ungleiche Damenporträts: Die Halbfigur einer älteren Frau in Hellblau mit hohem turbanartigem Federkopfputz, offenbar ein frühes Werk des Meisters (O. Feist); ferner eine junge Dame, ganze Figur, auf einem Baumstamm sitzend, im Vordergrund ein weißes Hündchen, als Hintergrund ein dunkler, schwerer Gewitterhimmel (F. Gans), und schließlich die reizende Halbfigur eines jungen Mädchens vor schwarzem Grunde (James Simon), wohl eins der ansprechendsten Bildnisse Goyas (s. Abb.). Die Stellung der Figur in der Bildmitte, die gerade Haltung des Kopfes gibt dem Persönchen ein gewisses Maß von Stolz und Würde. Einfach, doch nicht ohne Pikanterie ist die Farbenzusammenstellung; ein leuchtend weißer Teint, dunkle Augen und dunkle Locken, der Kopf eingerahmt durch einen hellen, silberig beschimmernden Schleier, über den Schultern ein bräunlich-gelb gestreifter Schal, schließlich weiße Handschuhe. Einen tüchtigen Nachfolger Goyas lernen wir in Vincent Lopez kennen, dessen vorzügliches Porträt des Kardinals Antonio Cebriany Valda (S. Kocherthaler) nach der langen Inschrift auf der Brüstung, hinter der der Kardinal steht, später als 1815 entstanden sein muß. Der Kirchenfürst, in Scharlach gekleidet, blickt sprechend aus dem Bilde heraus; ein kräftig grüner Grund dient als Folie.

Endlich einige Bildnisse von Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts. Rigaud hat noch viel von dem etwas gespreizten Pomp der späteren Regierungszeit Ludwigs XIV.: Ein Bildnis von reichlich fader Anmut des jungen Prinzen von Rohan mit großer dunkler Allongeperücke und spitzenbesetztem Rocke; das Porträt eines älteren, etwas theatralisch drapierten Herrn (F. v. Friedländer-Fould). Ähnlich konventionell und kalt ist noch ein Jugendwerk Nattiers, die Halbfigur einer jungen Dame in Weiß und Blau, hart und glatt gemalt, angenehmer das schlichtere Porträt eines braungekleideten Herrn, lesend am Tische sitzend (F. v. Friedländer-Fould), und allerliebst ein junges Mädchen in hellblauem, mit Rosaband besetztem Kleide in ovaler grauer Steinumrahmung (O. Feist). Ein tüchtiges Herrenporträt gehört Louis Tocqué; die Bildnisse eines Herrn und einer Dame, Gegenstücke, frisch in der Auffassung, hell und klar gemalt, sind Arbeiten der Louise Elise Vigée-Lebrun, und zwar Jugendarbeiten; das Damenbild ist 1776 datiert.

(Schluß folgt)

Venezianischer Meister um 1590, Die Schachspieler. (Kaiser-Friedrich-Museums-Verein)

EINE LUFTFAHRT IM JAHRE 1784

VON GEORGE A. SIMONSON (LONDON)

(Mit einer Abbildung)

JETZT, wo man so viel von künftigen Schlachten mit Luftschiffen reden hört und selbst Jules Vernes kühnste Prophezeiungen der Eroberung der Luft in Erfüllung zu gehen scheinen, ist es natürlich, daß die Leistungen von Aeronauten der Vergangenheit uns bescheiden vorkommen. Die Geschichte des modernen Luftballons begann eigentlich erst mit Montgolfiers bedeutender Erfindung, aber lange vor dieser Epoche beschäftigte sich schon die Menschheit mit dem Problem von Flugapparaten, und es würde kein Erstaunen erregen, wenn es sich herausstellen sollte, daß die allerletzten Triumphe der Luftschiffahrt von den allwissenden Chinesen, in der Dämmerung der Zivilisation, bereits errungen worden sind. Ganz kürzlich ist ja von einer der größten Autoritäten behauptet worden, daß diese Urerfinder selbst mit dem Mechanismus des modernen »*taxi-cab*«, entsprechend dem Meilenzeiger-Trommelwagen der Orientalen, vertraut gewesen seien. Wie dem auch sei, es befaßte sich der wissenschaftliche Geist, in der Kindheit der Welt, schon mit dem Problem des Fluges. Es ist nachgewiesen, daß Leonardo da Vinci, der als Ingenieur ebenso hervorragend war wie auf dem Gebiete der Kunst, die Idee des Fallschirmes ersann (um ein Beispiel der Vertreter des fünfzehnten Jahrhunderts zu erwähnen). Die Richtung seiner Aviationsstudien läßt sich aus folgender Anekdote ersehen. Es heißt, daß als Vinci, zu Ehren des Einzuges von Ludwig XII. in Mailand, aufgefordert wurde, Wunder zu wirken, eine seiner merkwürdigen Leistungen in der Herstellung von künstlichen Vögeln, welche automatisch aufflogen, bestand.

Es sind nicht bloß die Bewohner der Luft, welche die Aufmerksamkeit der frühen Erfinder von Flugapparaten auf sich lenkten. Es dienten ihnen zum Vorbild auch die Bewohner des Meeres, was die aerostatischen Fische bezeugen. Ein Überbleibsel eines solchen, nach der Natur entworfenen Luftschiffes ist in einem französischen, vom Jahre 1784 datierten *Aquafort* dargestellt, welches die Bibliothèque Nationale in Paris (Département des Estampes) besitzt. Der dargestellte Gegenstand wird auf dem Blatte folgendermaßen beschrieben:

»Poisson Aérostatique enlevé à Plazentia ville d'Espagne située au milieu des montagnes et dirigé par Dom Joseph Patinho jusqu'à la ville de Coria au bord de la Rivière d'Arragon éloignée de 12 lieues de Plazentia le 10 mars 1784« (s. Abbildung).[1])

Wie bei so vielen anderen gleichzeitigen von J. Chéreau gedruckten *vues d'optique* ist in unserer Illustration die Beleuchtung in roher Weise ausgeführt. Ihre Ähnlichkeit in der Farbe mit japanischen Zeichnungen macht daraus eine wahre Kunstkuriosität. Während die Landschaft auf dem Blatte, deren seltsame Gestaltung auffällt, ganz erfunden zu sein scheint, ist es offenbar, daß der Darstellung des »poisson aérostatique« ein wirklicher Flugapparat zum Vorbild gedient hat, da nicht lange nach obiger Fahrt eine andere in einem ganz ähnlichen Fisch in England erfolgte, wovon eine genaue Beschreibung vorhanden ist, und diese scheint ebensogut zu der in Spanien stattgefundenen Luftfahrt zu passen wie zu der englischen. Gedruckt wurde die Beschreibung in einer Liverpooler Zeitung (The Liverpool and Lancashire Weekly Herald, January 23, 1790), und zwar in der Form einer brieflichen Mitteilung seitens eines in der Nähe von Wooler, Northumberland, ansässigen Engländers:

»Some time back (schreibt er) a Mr. Assgill, at Byle Common near Wooler, conceived it might be possible to conduct the air-balloon in any direction, but the possibility of doing it by means of sails he some time since gave up; he next attempted to do it by means of wings; this method also failed. He then, by conceiving the air as a fluid, and remarking the method of the fish swimming against a current of water, which he obtained for that purpose, has now constructed one exactly in form of a fish, in which I yesterday saw him ascend, himself being situated in the centre of gravity: his internal machinery which gives motion to the wings and sails and likewise *(sic)* of removing himself, to give different attitudes to the fish, is by me considered as the most ingenious piece of machinery I ever saw; when I arrived, it was just filled with gas, and the day being quite calm, he soon situated himself, and everything being immediately adjusted, he rose easily: but to see the enormous monster stretch along the air, lash his tail, skim in different directions with all the appearance of nature, was truly admirable and, I think, will be considered as the finest exhibition in the world. After floating nearly half an hour, and displaying his power of managing it at will, in which time he never rose more than 150 yards high, often skimming just the surface, he found some derangements in the machine, and stopped exactly in the place from whence he ascended.«

Der Parallelismus zwischen dem Bau des *poisson aérostatique* und demjenigen des Meeresungeheuers, mit welchem auf englischem Boden Versuche gemacht wurden, ist so auffallend, daß man kaum

1) Beigefügte Abbildung ist nach einem Abdruck des *Aquaforts* im Besitze des Verfassers hergestellt worden.

zweifeln kann, daß derselbe Flugapparat, der in dem eben zitierten Auszug beschrieben ist, in Spanien zur Anwendung kam. Die Illustration, welche wir beifügen, nimmt daher gewissermaßen die Stelle der fehlenden historischen Grundlage für die darin dargestellte Fahrt ein. Wir wissen nur, was der Text der Gravierung uns mitteilt. Die zwei Orte, Plazentia und Coria, zwischen welchen Palinho sein merkwürdiges Luftschiff gelenkt hat, befinden sich in der Provinz von Estremadour. Zusammengenommen mit dem *Aquafort,* scheint der Bericht des Augenzeugen der englischen Luftfahrt anzudeuten, daß unsere Vorfahren viel bewanderter in der Wissenschaft der Luftschiffahrt waren, als allgemein angenommen wird. Es ist kaum denkbar, daß ein so primitiver Flugapparat als derjenige, in welchem Dom Joseph Palinho und seine zwei Gefährten fuhren, die Einführung des »Montgolfier«-Ballons überlebt haben kann. Wir erinnern den Leser daran, daß der Franzose seinen ersten erfolgreichen Versuch 1783 machte, während der spanische Aeronaut seine Fahrt 1784 ausführte. Die Epoche, welche unmittelbar nach der Erfindung des neuen Luftschiffes kam, war zweifelsohne eine Übergangsperiode, und die große Revolution, welche Montgolfier eingeleitet hat, mag nicht sogleich in Spanien bekannt geworden sein, wiewohl die Nachricht hiervon die Hauptstädte Europas durchlief und die aeronautischen Kreise überall mit Staunen erfüllte. Kaum einen Monat nach Palinhos Fahrt erfolgte in Venedig Zambeccaris Aufstieg. Im letzteren Falle fand auch der Künstler einen genialen Gegenstand zur Wiedergabe. Es wetteiferte der Maler mit dem Gravierer in dem gemeinsamen Bestreben, dem allgemeinen Enthusiasmus für das »Montgolfier«-Luftschiff Ausdruck zu geben, und ein beliebtes Thema ihres Schaffens bildete die Apotheose des Urhebers des modernen Ballons und seiner furchtlosen Genossen. Allerlei Gravierungen tauchten auf. Außer derjenigen, welche wir abbilden, verdient eine andere, ebenfalls von J. Chéreau hergestellt (und zwar zur Feier von Montgolfiers Flug über Paris), Erwähnung. Während Watteau, der Verwandte des reizvollen Malers der fêtes galantes, die Persönlichkeit des Blanchard ehrte in zwei Ölmalereien (jetzt in dem Lille-Museum), zu welchen eine in der Nähe dieser Stadt stattgefundene Luftfahrt Veranlassung gab, huldigte der berühmte venezianische Landschaftsmaler Francesco Guardi, dem Zambeccari[1]) in einem Bilde, welches das Berliner Museum erworben hat. Um dessen Kontrast mit Palinhos beinahe gleichzeitiger Fahrt zu betonen, sei vor Abschluß dieses Aufsatzes, noch kurz der venezianische Aufgang beschrieben. In Venedig erweckte die Erscheinung eines Luftballons über die Lagunenfläche das allerlebhafteste Interesse. Gerade gegenüber der Piazzetta stieg er empor und Zambeccari, welcher mitfuhr, die fliegende Fahne von S. Marco zur Seite, die zum erstenmal in der Geschichte der Republik siegreich in die Höhe getragen wurde, ward als Held von der anwesenden Menge begrüßt, obwohl er das Unglück hatte, seine Hände erfrieren zu lassen, bevor er sein Luftschiff in einem Hafen, in der Nähe von Venedig, landete.

1) Siehe des Verfassers Monographie über *Francesco Guardi* (Methuen and Co., London) Seite 57.

Abb. 1. C. G. Langhans, Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. Erste Fassung. (Kupferstichkabinett)

DIE ENTWÜRFE FÜR DAS DENKMAL FRIEDRICHS DES GROSSEN UND DIE BERLINER ARCHITEKTEN UM DAS JAHR 1800

VON HERMANN SCHMITZ

DIE Vorgeschichte des Friedrichsdenkmals beginnt in dem letzten Jahrzehnt der Regierung Friedrichs und endet mit der Grundsteinlegung des Reiterdenkmals von Rauch im Jahre 1840[1]).

In dem Zeitraum von dem Baseler Frieden (1795) bis zum Ausbruch des Krieges 1806 gewinnt nun in der Bewegung für das Denkmal eine Strömung das Übergewicht, die den König durch ein vorzugsweise architektonisches Monument verherrlichen will.

Eine Betrachtung dieser Strömung gibt den klarsten Begriff des Berliner Klassizismus vor dem Auftreten Schinkels.

Bereits vor dem Jahre 1795, sei hier kurz gesagt, haben die Architekten mehrfach bei den Denkmalsplänen mitgewirkt — so errichtete zunächst Carl von Gontard bei der Leichenfeier für Friedrich (9. September 1786) in der Potsdamer Garnisonkirche einen Rundtempel zur Vergötterung des Verstorbenen; der Architekt Hans Christian Genelli schickte im gleichen Jahre aus Rom einen dorischen Tempel ein, dessen allegorischen Figurenschmuck Schadow erfand[2]). Bei der großen Konkurrenz von 1791 gab derselbe Genelli das Programm für die architektonische Ausgestaltung des Sockels, wie er zu dem Reitermodell seines Freundes Carstens selbst den Sockel schuf[1]); der Architekt Joh. Heinrich Gentz sandte zu dieser Konkurrenz einen Entwurf aus Rom: der König zu Pferde, zwischen zwei antiken Säulen[2]). Aber eine ausgesprochen architektonische Richtung tritt doch erst nach dem Baseler Frieden 1795 zutage.

Zunächst ist daran zu erinnern, daß damals die Verehrung für Friedrichs Genius überschwengliche Formen annahm. Jetzt begann man zu fühlen, was man an Friedrich verloren hatte und ersehnte den Verewigten zurück. »Soweit war man wenige Jahre nach Friedrichs Tode von Friedrichs Geist entfernt«, sagt Geiger; »trotzdem war man ihn zu ehren beflissen. Private Ehrungen erfolgten durch Ausgaben seiner Schriften, Anekdotensammlungen, historische Arbeiten, durch Gedichte, in denen man sich um so lauter als Friedrichs Söhne bekannte, je weiter man von solcher Sohnschaft entfernt war«[3]). Nach dem Friedensschluß von Basel (15. April 1795), in dem Friedrich Wilhelm II., den österreichischen Bundesgenossen preisgebend, das linke Rheinufer an Frankreich abtrat, mußte alle patriotisch gesinnten Männer, wie auch den schwer enttäuschten König selbst, die

1) Kurt Merckle, Das Denkmal Friedrichs d. Gr. in Berlin. Aktenmäßige Geschichte und Beschreibung des Monuments. Berlin 1894. Auf diese grundlegende Darstellung stützt sich die obige Untersuchung an einzelnen Punkten.

2) Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Akademiekatalog 1786. 2 Bl. des Genellischen Entwurfs in der Akademie.

1) Riegel, Carstens Leben von Fernow. Hannover 1867.

2) Eine flüchtige Skizze in Blei im italien. Skizzenbuch des Gentz in der Akademie.

3) Geschichte des geistigen Lebens Berlins.

Abb. 2. Langhans,' Entwurf. Zweite Fassung

Überzeugung durchdringen: die Stufe, auf die Friedrichs Geist die preußische Monarchie erhoben, ist mit diesem Schritt verlassen.

* * *

Als der Minister von Heinitz am 30. Juli 1796 der Akademie den Entschluß des Königs eröffnete, jetzt endlich an die Ausführung des Friedrichsdenkmals schreiten zu wollen, da wurden auf den Vorschlag von Langhans auch die Architekten zur Teilnahme an dem Wettbewerb aufgefordert. Bis Ende April 1797 waren fünf große Entwürfe eingegangen, von denen vier auf der am 25. September eröffneten Akademieaustellung ausgestellt wurden: von Langhans, Hirt, Gentz und Gilly[1]).

Langhans projektierte, indem er sich an die Vorschrift des Ausschreibens hielt, einen zwölfsäuligen Rundtempel am Eingang der Linden, gegenüber der jetzigen Universität (Abb. 1 u. 2)[2]). »Die Säulen«, sagt Langhans, »sind nach dem Portikus des Philipp von Mazedonien auf Delos geformt, die Kuppel ist nach dem Pantheon in Rom gearbeitet, sie wird oberwärts offenstehen, wie die Rotonda.« In dem Tempel steht Friedrichs Statue im römischen Kostüm. Bei der Untersuchung des Blattes löste sich der Tempel ab und ein anderer Rundtempel kam zum Vorschein, hier sieht man die Statue im Zeitkostüm; dies beweist, wie unwichtig dem Künstler die vielbesprochene Frage: »Zeit- oder Römisches Kostüm?« gewesen ist. Auch Schadow hat auf zweien der sieben Entwürfe, die er zu dieser Konkurrenz sandte, den König im Zeitkostüm und auf vieren im römischen Imperatorengewand dargestellt[1]). Den Entwurf des Langhans bestimmte der König zur Ausführung, die unterblieb, da der König bald darnach starb.

1) Ausführl. Beschreibungen im Akademiekatalog 1797.

2) Jetzt im Kgl. Kupferstichkabinett. Herrn Dr. Sievers bin ich für seine Bemühungen dankbar.

Künstlerisch unbedeutend ist der Denkmalentwurf des Archäologen Aloys Hirt, der einen länglichen Tempel im Lustgarten plante, innen Friedrich als Heros nackt gebildet[2]).

Der Entwurf des Heinrich Gentz 1797.

Weit merkwürdiger als diese Entwürfe ist die Idee des Architekten Joh. Heinrich Gentz (Abb. 3)[3]). Gentz erdachte eine große Denkmalsanlage auf dem Opernhausplatz, dem Forum Fridericianum. Er beschreibt sie selbst: »Ein runder Tempel aus weißem Marmor, dessen reichverzierte Kuppel auf einer doppelten Säulenreihe ruht, auf einem viereckigen Untersatz ... Die bronzene Statue des großen Königs auf hohem Sockel. Die Weihaltäre auf den Ecken der Plattform hat gleichsam der König und das Vaterland dem Genius des Verstorbenen errichtet ... An jeder Ecke des Untersatzes auf den untersten Stufen liegt ein ägyptischer Löwensphinx als Symbol der erhabenen Ruhe.« Die Fortsetzung der Linden über den Opernhausplatz soll in der Mitte durch den Untersatz hindurch geführt werden. Vier Gebäude sollen die Ecken flankieren und durch Kolonnaden miteinander verbunden werden. Darein sollen eine

1) Der Hauptentwurf Schadows: Friedrich als Cäsar zu Pferde auf viersäuligem Untersatz ist jüngsthin häufig abgebildet.

2) Jetzt in der Akademie.

3) Beschreibung im Katalog S. 62. Die Vorstudie zum perspektivischen Aufriß ist in der Akademie erhalten; unsere Abbildung. Herrn Bibliothekar Grohmann danke ich für sein Entgegenkommen.

Abb. 3. Heinrich Gentz, Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. 1797. (Bibl. der Akademie)

Artilleriewache, ein Kaffee-, ein Speisehaus und Kaufläden.

Das Besondere dieser Komposition liegt in dem Gedanken, den Ehrentempel Friedrichs in Verbindung mit einer Gruppe von Gebäuden zu bringen und daraus eine einheitliche Platzanlage zu schaffen.

Woher hat Gentz die Anregungen zu seinem Entwurf empfangen? In Berlin unter Gontard ausgebildet, war er 1790 nach Rom gegangen, wo er die antiken Monumente studierte[1]). Vor allem machten auf ihn, wie auf alle Zeitgenossen, die Grabmonumente, Grotten und Gewölbe Eindruck; auf zwei Reisen durch Süditalien und Sizilien lernte er die dorischen Tempelbauten von Paestum, Selinus, Segest, Girgenti und Syrakus kennen. Außer den antiken Gebäuden selbst studierte er eifrig die Aufnahmen antiker Monumente und zwar besonders des Paladio, dessen Schriften damals eine neue Auferstehung erlebten. Die Kaiserbäder in Rom nach Paladios Rekonstruktionen hat Gentz besonders nachgezeichnet[2]). Diese Anregungen finden sich, wie in seinen Bauten, vor allem in der neuen Münze, so sehr deutlich in dem Denkmalsentwurf verarbeitet: die viereckigen Säulenumgänge, von Bauten durchsetzt, die massigen Mauerflächen, nur durch Halbbogenfenster durchbrochen.

Aber der Grundgedanke des Entwurfs von Gentz wurzelt doch in der Kunst seiner Zeit, und zwar in einer Strömung, die ihren Ausgangspunkt in Paris hat. Im Februar 1794 war Gentz aus Rom fort und berührte auf seinen weiteren Reisen kurze Zeit Paris, wo er die Werke der zeitgenössischen Architekten studierte und zahlreiche Stiche nach Entwürfen dieser Meister kaufte.

Der Entwurf des Friedrich Gilly.

Verwandt mit dem Entwurf des Gentz, aber künstlerisch weit bedeutender, ist der Denkmalsplan des damals 26jährigen Friedrich Gilly. Gilly, dessen Vater David von Kind an die persönliche Gunst Friedrichs erfahren hatte, der eine leidenschaftliche Verehrung für den Großen König empfand, hatte sich, seitdem er nach Berlin übergesiedelt war, 1788, mit Entwürfen für ein Friedrichsdenkmal beschäftigt. Aus den Skizzen, deren sich mehrere Blätter erhalten haben, bilden wir zwei ab, eine Art Mausoleum Hadriani (Abb. 4) und das Innere eines Rundtempels, Friedrich als Jupiter auf hohem Postament sitzend in der Apsis des von oben erleuchteten Rundbaues (Abb. 5). Levetzow erzählt, wie die Idee zu der Fassung des Denkmalsentwurfs von 1797 entstand (Abb. 6 und 7).

»Es war an einem heiteren Sommerabende im Monat Julius 1796, als ich zu Gilly auf das Landhaus des Vaters in Schöneberg kam und ihn hier im Garten mit der Zuschrift der Akademie in der Hand traf, die er eben erhalten hatte. Mit freudigen Blicken teilte er mir den Entschluß der Akademie mit, dieses Denkmal zu einem Gegenstand des Wetteifers mehrerer Künstler zu machen. Die Begeisterung, die ihn bei dieser Unterhaltung ergriff, nahm mit jedem Augenblick zu und verstärkte von Zeit zu Zeit die Lebhaftigkeit des Gesprächs, worin er mir seine große Idee immer mehr und mehr entwickelte. Wir kamen sehr bald darin überein, daß es mit einer bloßen Statue nicht abgemacht werden dürfe, daß damit ein Werk der Baukunst verbunden werden müsse, das zu einem Nationalheiligtum dienen sollte, und das alle Größe und Majestät in sich vereinigen müsse, die darin zu erreichen möglich wäre, um dadurch zugleich

1) Vgl. P. Wallé, Zentralbl. d. Bauverw. 1899, S. 157. Borrmann, Zeitschr. f. Bauwesen 1888, S. 287. Döbber, Lauchstädt und Weimar, Berlin 1908.

Fünf Tagebücher des Gentz, seinen Aufenthalt in Rom, Süditalien, Süddeutschland, Holland, England und Paris betreffend, in der Akademie. Ein Teil der Reise durch Sizilien wurde in der von Heinrichs Bruder, Friedrich Gentz, redigierten Neuen deutschen Monatsschrift 1795 herausgegeben.

2) Er hat die Grundrisse der Termen nach Paladio in sein Skizzenbuch gezeichnet, und zwar nach einer italienischen Ausgabe. Er hat sich auch Auszüge, so der Beschreibung eines Forums, aus des Paladio »De Architectura« in der Ausgabe Galianis gemacht. — Außerdem studierte er die Publikationen der Franzosen von Rom und Süditalien, so Desgodetz 1682, Fréart de Chambray 1650, Suarez, Houel d'Hancaville (1766–67), Barbault 1770 u. a.

Abb. 4. Fr. Gilly, Entwurf zum Denkmal Friedrichs d. Gr. Frühere Fassung

Abb. 5. Fr. Gilly, Entwurf zum Denkmal Friedrichs d. Gr. Frühere Fassung

zu einem Beförderungsmittel großer moralischer und patriotischer Zwecke erhoben zu werden, wie es die großen öffentlichen Gebäude und Denkmäler der Alten waren.« In dem Tempel soll Friedrichs Statue aufgestellt werden, »aber keine bloße Porträtstatue, die uns den Körper und die Individualität Friedrichs darstellte. Entkleidet von allen Zufälligkeiten des Lebens, der Nation und des Zeitalters müsse dieser Heros der Menschheit, ähnlich dem, im Olymp von seinen irdischen Taten ausruhenden und von allen Schlacken der Menschheit durch oktaïsches Feuer gereinigten Herkules erscheinen [1]).«

Der Entwurf, in leuchtenden Wasserfarben gemalt, ist jetzt nebst dem Grundriß in dem Ministerium der öffentlichen Arbeiten [2]). Die Beschreibung, die Gilly dazu geliefert hat, übermittelt die klarste Anschauung des Projektes. Auf dem Leipziger Platz soll sich der Tempel erheben auf länglich viereckigem Unterbau von dunklem Stein, in dessen Innerem der Sarkophag Friedrichs, seine Bibliothek und ein Museum Fridericianum aufgestellt werden soll. »Mit einem ehernen Dache bedeckt, stellt sich der Tempel dar von einem helleren Material — um die erhabene Wirkung seines Schimmers gegen den Himmel desto auffallender zu machen — länglich viereckig von dorischer Ordnung nach Art der alten griechischen Tempel, ohne alle spielende Verzierung. In die Giebel sollen Basreliefs; vorne: Friedrich, mit Blitzen bewaffnet, schlägt von einem mit geflügelten Pferden bespannten Wagen seine Feinde zu Boden; über ihm der Adler mit dem Siegeskranze schwebend; hinten: Friedrich erscheint auf dem Throne mit der Palme des Friedens vor dem versammelten Volk. Der Adler, die Blitze haltend, ruht neben ihm. Im Tempel sitzt Friedrich als Jupiter auf hohem Untersatz. »Das Licht fällt von oben in den Tempel, die schönste Art der Beleuchtung überhaupt, besonders für eine Statue. Aus dem Tempel herausgetreten, hat man von den oberen Stufen hinab den Überblick über einen Teil der Königsstadt, zumal über die Friedrichsstadt, als über Friedrichs Schöpfung: ein einziger Anblick der Art [1]).« Baumalleen sollen den Platz einfassen, gegen den Potsdamer Platz sollen Kolonnaden und ein Torbau, mit Quadriga bekrönt, den Abschluß bilden. Alleen sollen die Platz- und Gebäudegruppe mit dem Tiergarten in Verbindung setzen.

Gilly hat bei den Vorstudien eine Reihe von Gedanken über das Denkmal niedergeschrieben, aus denen wir einige wenigstens mitteilen: »Jeder verschwendete Reichtum der äußeren umschließenden Form ist ein Überfluß, der dem Zuschauer gleichgültig, wo nicht gar ein lästiger Störenfried wird. Nicht korinthisch, nicht reiche Pracht. Die Würde des Gegenstandes setzt an sich alles hinter und unter sich. Die einzige Pracht sei einfache Schönheit, die *allereinfachste;* ehrerbietige Größe, die allen üppigen Sinnenreiz entfernt, mit Würde zum Anblick des großen Gegenstandes einführt, und nicht mehr ist, als eine zum Bilde verhältnismäßige Umschließung sein soll. Es zeige dieses Äußere auch in seiner einfachen Gestalt, daß es einen einzigen unvergeßlichen Gegenstand für die Nachwelt erhalten soll, wie durch die feste und unzerstörbare Masse, und es wird dadurch als ein einziges der Menschheit ehrenvolles Monument erscheinen. — Pantheon das Weltall. —

1) Konrad Levetzow, Denkschrift auf Fr. Gilly. Berlin 1801. Levetzow war seit 1795 Professor der Altertümer in Berlin, er war auch mit *H. Gentz* befreundet. Unter dem Eindruck dieses Gesprächs mit Gilly schrieb er in die Denkwürdigkeiten der Mark Brandenburg einen Aufsatz: Idee eines Denkmals für Friedrich II. (Oktober 1796).

2) Grundriß 36×58 cm. Perspektivische Ansicht: 58 ×131. Eine Wiederholung der letzteren (nicht von Gilly) in der Nationalgalerie. Für diese und andere Hinweise bin ich Herrn Dr. Jos. Kern dankbar.

1) Diese Beschreibung Gillys befindet sich in einer Abschrift in den Handzeichnungsbänden der Technischen Hochschule. Herrn Professor Borrmann danke ich für manche Hinweise.

Abb. 6. Fr. Gilly, Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. 1797

Abb. 7. Fr. Gilly, Grundriß zum Entwurf von 1797

Groß auch in dem Maßstabe. Billig das größte in der ganzen Stadt. Mögen sich doch von allen Seiten her Kraft und Mittel finden, ein solches Monument zu einer würdigen Größe zu heben.«

Hier waltet das Gefühl des Erhabenen und Pathetischen, das Schiller wenige Jahre vorher als eine Grundforderung für die große Kunst aufgestellt hatte.

Gillys Verhältnis zu Paris. Revolutionsarchitektur.

Die Anregungen zu seiner Denkmalsidee empfing Gilly, ebenso wie Gentz, in erster Linie aus Paris. Wohl hat Gilly die antike Kunst in den Publikationen des Paladio und Leroi studiert — aber die Grundidee wurzelt in der gleichzeitigen Pariser Architektur.

Die Franzosen hatten im Verlauf des 18. Jahrhunderts, als die Erben der italienischen Barockarchitekten die monumentale Ausgestaltung von Platzanlagen zu einer hohen Kunst entwickelt. Der deutlichste Beweis, mit welchem Bewußtsein sie diese Kunst empfanden, wird durch den Wettbewerb für das Denkmal Ludwigs XV. erbracht, wo die Reiterstatue in der Mitte eines einheitlich komponierten Platzes aufgestellt werden sollte; der Place Louis XV., der jetzige Konkordienplatz, die Schöpfung Gabriels, ist das (bescheidene) Ergebnis dieser Konkurrenz[1]).

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts traten diese barocken Platzgedanken in Verbindung mit den wuchtigen Formen römischer Tempel, Foren und Termen. Auch die Entwürfe für öffentliche Gebäude, Bäder, Kollegien, Börsen, Gerichtshallen, Bibliotheken, nahmen jetzt einen solchen monumenthaften Charakter an. Die Stiche des Prieur haben uns die Preisarbeiten der Pariser Akademie bis zum Jahre 1791 überliefert; es seien das allgemeine Nationalmuseum von Gisors und Delannoi (1779), das große Grabmonument von Fontaine und Moreau, die Börse von Tardieu 1789 genannt. Der Stil der spätrömischen Kaiserzeit wird lebendig. Die Pyramiden des Cestius und Szipio, die Grabmonumente des Hadrian und der Metella, die Säulen des Antonin und Trajan werden von den französischen Architekten in Rom eifrig studiert.

Der Zug zum Ungeheuren, Römischen erreicht nach dem Ausbruch der Revolution die Höhe. Er erfüllt die Nationalfeste, die unter Leitung Davids und des Architekten Hubert 1791—93 gefeiert werden. Als nach dem Baseler Frieden 1795 und noch mehr nach dem Frieden von Campo Formio 1797 der Wunsch entstand, den Triumph der Revolution zu verherrlichen, da entwarf Poyet den Plan zu einer kolossalen Säule auf dem Pont neuf, den Bonaparte vor der Reise nach Ägypten genehmigte. Und ebenso

1) Publikation der Entwürfe von Patte: Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1765, 2. Teil: Des Projets de place qui sont proposés pour eriger la statue de Louis XV dans Paris. Vgl. weiteres bei Gurlitt, Geschichte des Barock.

Abb. 8. Fr. Gilly, Denkmalsideen nach französischen Vorlagen

Abb. 9. Fr. Gilly, Denkmalsidee nach französischer Vorlage

im Jahre 1800 und nach dem Frieden von Lüneville 1801 wurde eine allgemeine Konkurrenz für eine Säule auf die Freiheit und Siege der Republik ausgeschrieben. Der Hauptentwurf des Moreau zeigt als Basis der Säule einen zyklopischen Rundbau, darin die Asche der großen Männer der Freiheit beigesetzt werden sollte — nur an Festtagen sollten diese Katakomben besucht werden, »wodurch das Siegesmonument zugleich einen religiösen Charakter erlangt«.

Es ist nicht nur der gleiche Grundgedanke, wie wir sehen, sondern auch die Formen sind die gleichen, die Gilly seinem Denkmalsplan zugrunde legt: hohe Stufenbauten, gewaltige Bogenkonstruktionen, daraufgetürmte Mauermassen, ohne alle Fenster, nur von oben erleuchtet; Opferaltäre, Obelisken, Sphinxe auf die Stufen verteilt! Gilly hat mehrere Skizzen nach solchen französischen Stichen hinterlassen (Abb. 8 u. 9). Als er im Sommer 1797 nach Paris ging, vertiefte er sich voll Feuer in die Bauten und Pläne der Pariser Meister, einigen von ihnen trat er nahe[1]).

Man begreift die Begeisterung, die der Entwurf Gillys auf der Ausstellung 1797 in den künstlerischen Kreisen Berlins, namentlich unter den jungen Architekten erweckte, wenn man bedenkt, daß die französische Revolution in Berlin vielfach mit großer Teilnahme, ja stellenweise mit Enthusiasmus verfolgt wurde. Und die Formen, die als ihr Ausdruck erschienen, sollten nun Friedrich den Großen verherrlichen!

Mehrere Vorschläge, die vor der Konkurrenz in öffentlichen Blättern getan wurden, zeigen, wie sehr die Gillysche Idee das Verlangen vieler Zeitgenossen erfüllte. So schrieb der Architekt Joh. Jacob Atzel 1796: »Friedrich der Einzige war ein Koloß unter seinen Zeitgenossen, sein Denkmal muß also eben das sein — er sitzt auf einer Felsenmasse, groß wie der Fels unter ihm mit entblößtem Haupt ins Universum schauend[2])«. Dieser Vorschlag ist dem Vitruv entnommen, der Idee eines antiken Architekten, Alex-

1) Er zeichnete in sein Skizzenbuch Porträts des verstorbenen Soufflot, des Leroi, der am 1795 gegründeten Nationalinstitut unterrichtete, des David, ferner Innen- und Außenansichten des Theaters Feydeau (1791 von Le Grand und Molinos), des Vestibüle des Tribunes, des Saales der 500 (von Gisors und Lecomte) mit der Inschrift: egalité, das Marsfeld u. a.

2) Vgl. Ansbachische Monatsschrift, 2. Bd. Meusels Miscellaneen 1795. Ein Stich von Atzel dazu im Hohenzollernmuseum; vgl. Merckle.

Abb. 10. Rustad, Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. 1798 (Bibl. d. Akademie)

ander den Großen aus dem Berge Athos auszuhauen. Und der Schriftsteller Kraus forderte in der Berliner Monatsschrift (24. Januar 1796), die Asche Friedrichs solle man im Tempelhofer Berg, dem Kreuzberg, beisetzen und den Berg in ein Denkmal umwandeln. Die Herausgeber des Torso, Bach und Benkowitz, riefen aus: »Ein Denkmal seiner Größe würdig muß neu, muß einzig sein, muß Jahrtausende dauern, wie sein Name, muß bei dem ersten Anblick Ehrfurcht und Staunen erwecken: eine Pyramide, nicht wie die indischen, nicht wie die ägyptischen Kolosse, aber von einer Größe wenigstens, wie sie bis jetzt Europa noch nicht sah, erfüllt diese Forderungen.« Im Grunewald soll sie sich am Havelufer erheben. »Der Pilger muß sie in weiter Ferne schon über Hügel und Wälder daher schimmern sehen und sich in Ehrfurcht nahen.«

Ganz die gleiche Richtung auf das Riesenhafte, Pathetische, wie in Paris.

Abb. 11. Heinrich Gentz, Entwurf von 1806. Grundriß eines Halbkreises

Zu solchen Ideen stieg dort die Sehnsucht nach dem Unbegrenzten, wie zu Sorbres Entwurf eines Tempels der Unsterblichkeit in den elysäischen Feldern: ein riesiger halbkugelförmiger Bau soll sich inmitten eines Sees erheben, so daß er durch sein Spiegelbild im Wasser dem Auge sich zur Weltenkugel ergänzt.

* * *

In diesem Gefühl des Unbegrenzten achteten sich die Franzosen damals den Römern gleich. Dieses Gefühl trieb Bonaparte 1798 nach Ägypten, von wo er hoffte, bis zum Ganges vorzudringen, um sich der englischen Besitzungen in Indien zu bemächtigen; es erfüllte die Offiziere und gemeinen Soldaten der Expedition, dies Gefühl wurde in dem Heere lebendig, als es die gewaltigen Ruinen der Stadt Theben in dem Niltal erblickte. Denon berichtet, wie die Armee am Abend auf den Höhen angelangt bei diesem Anblick stumm ward, dann in Jubel und Beifallsklatschen ausbrach, er berichtet, wie die Soldaten die Messungen der Gelehrten freiwillig unterstützten. Dieses Gefühl durchströmte das Heer, als Bonaparte vor der Schlacht auf die Pyramiden weisend, ausrief: »Soldaten, Jahrtausende blicken auf euch!«

Das heroische Gefühl, das diese gewaltige Zeit bewegte, ringt in den monumentalen Entwürfen der Architekten nach Ausdruck. Gilly, der so viel französisches Blut in sich hatte, gibt dieser Empfindung in seinem Denkmalsprojekt die gewaltigste Form. Wir spüren das Feuer, das in dieser Seele brannte. »Jede Schilderung ist zu schwach«, schreibt Wackenroder schon im Februar 1793 an Tieck, als er den einundzwanzigjährigen Gilly kennen gelernt hat. »Das ist ein Künstler!! So ein verzehrender Enthusiasmus für alte griechische Simplizität! Ein göttlicher Mensch!«

Zugleich sehen wir hier deutlich, wie das an sich starke architektonische Gefühl von den gewaltigen heroischen, pathetischen Gefühlen der Zeit fortgerissen wird. Die Architektur, die Kunst des strengumgrenzten Raumes, soll jetzt Empfindungen des Universums — innere grenzenlose Seelenzustände zum Ausdruck bringen. Es ist der beginnende Kampf zwischen dem Klassizismus und der Romantik, die damals ja zuerst

Abb. 12. Heinrich Gentz, Entwurf 1806. Oben: Seitenfronten. Unten: Hinterfront des Halbkreises

in Berlin hervorbricht. »Ich kenne keinen schöneren Effekt«, sagt Gilly, sich in den Tempel seines Friedrichsdenkmals versetzt denkend, »als von der Seite umschlossen, gleichsam vom Weltgetümmel abgeschnitten zu sein und über sich frei, ganz frei den Himmel zu sehen, abends«. In diesen Jahren beginnt der Untergang des architektonischen Empfindens, aus dem wir uns erst wieder allmählich erheben.

Weitere Entwürfe bis 1806.

Im Zusammenhang mit der Pariser Revolutionsarchitektur stehen auch die weiteren Entwürfe zum Friedrichsdenkmal, die kurz genannt seien. Dannecker sandte nach der Beendigung des Wettbewerbs eine Zeichnung, die im Hohenzollernmuseum verwahrt wird: ein Obelisk in einem Waldtal. Ende 1797 schickte der Architekt Weinbrenner aus Karlsruhe ein Projekt, das bisher nicht gefunden ist, das aber zweifellos in dieselbe Pariser Richtung gehört, wie die Entwürfe des Künstlers für das Denkmal der Republik auf dem Chateau Trompette zu Bordeaux, für das Freiheitsmonument in Straßburg und für die Denkmäler der Generäle Beaupuy und Dessaix[1]).

Im Jahre 1798 legte der dänische Oberst Rustad, der sich kurze Zeit in Berlin aufhielt, 17 Blatt Entwürfe für ein Friedrichsdenkmal vor, darunter ungeheure trajanische Säulen, Pyramiden, an das Pantheon erinnernde Kuppelgebäude (Abb. 10)[2]).

Auf der Akademieausstellung 1806, als die Armee schon ins Feld rückte, erschienen noch zwei großartige Ideen zu einem Friedrichsdenkmal. Die erste ist wieder von Joh. Heinrich Gentz, der auf dem Opernhausplatz zwei große halbkreisförmige Gebäudegruppen errichten wollte (Abb. 11—14), im Zentrum der einen Friedrichs Reiterstatue nach Schadows Angaben, und gegenüber die Statue des Großen Kurfürsten Schlüters von der langen Brücke. An diesen Entwurf erinnert der perspektivische Aufriß eines Denkmals, das der Architekt Heinrich Carl Riedel im gleichen Jahre 1806 entwarf, das nach einem Stich

1) Weinbrenner war 1790 in Berlin gewesen und hatte sich hier mit Hans Christian Genelli befreundet. Dieser ist das Haupt der strengen Klassizisten in Berlin. — Eine Beschreibung des Denkmals für Bordeaux verdanke ich Herrn Dr. Grisebach in Karlsruhe.

2) Erhalten in der Akademie.

Abb. 13. H. Gentz, Entwurf 1806. Front der Artilleriewache

Abb. 14. H. Gentz, Entwurf 1806. Reiterstatue von Schadow entworfen

Fiallas hier abgebildet ist (Abb. 15). Der zweite große Entwurf auf der Ausstellung 1806 von dem Architekten Louis Catel ist bisher nicht gefunden; Catel plante einen Ehrentempel auf dem großen Stern im Tiergarten in Verbindung mit großen Triumphstraßen zwischen Berlin und Potsdam.

Als Napoleon 1806 in Berlin einzog, erschien er vielen als die Erfüllung der cäsarischen Heldengröße, die diese Denkmalsideen erträumt hatten. Er selbst ließ Friedrichs Andenken auf alle Weise verherrlichen; Schadow erhielt den Auftrag, das Denkmal Friedrichs auszuführen. Die Rede, die Johannes von Müller im Auftrage des Kaisers vor der Berliner Akademie zu Friedrichs Geburtstage 1807 auf Friedrich hielt, ist ebenso wie diese letzten Denkmalsentwürfe unbewußt eine Glorifikation nicht des Friedrich, wie er war, sondern des Helden, der ihn abgelöst hatte: Napoleon![1]) »Friedrich gehört, wie die unsterblichen Götter, nicht einem gewissen Land. Cäsar, Alexander, Trajan, Konstantin, Justinian: Söhne des Genius, im Besitz angeerbten erhabenen Sinnes, bilden sie alle zusammen einen Geschlechtskreis; ja sie achten gegenseitig das Andenken ihres Ruhmes. Wenn Du unsterblicher Friedrich, Dein Geist, sich einen Augenblick herablassen mag auf das, was wir auf der Erde große Angelegenheiten zu nennen pflegen: so wirst Du sehen, daß der Sieg, die Größe, die Macht immer dem folgt, der Dir am ähnlichsten ist.« Betrachten wir die Pläne Napoleons zu dem Ruhmestempel auf

1) Aus dem Französischen übersetzt von Goethe.

die große Armee, die er in dieser Zeit faßte, betrachten wir seine Pläne zu dem Forum in Mailand von 1808, so sehen wir auch hier dieselbe künstlerische Grundstimmung, wie in den letzten Entwürfen auf Friedrichs Denkmal in Berlin.

* * *

In diese Jahre um 1806 fällt — wie der Höhepunkt Napoleons — so der Höhepunkt des Klassizismus in der Architektur — Napoleon steht überhaupt als die Verkörperung der auf das Römische, Cäsarische gerichteten Geistes- und Kunstströmung da.

* * *

Die großen Denkmalsbewegungen nach 1814 hängen übrigens mit dieser geschilderten Strömung zusammen. Vor allem Gillys Idee lebt in den späteren Entwürfen seines Schülers Schinkel zu dem Friedrichsdenkmal und in den Entwürfen des ebenfalls von Gilly inspirierten Leo von Klenze zur Walhalla (erste Fassung 1814) wieder auf.

Aber diese Denkmalspläne sind nicht mehr Ausdruck großer Zeitgedanken, sie sind auch ohne kräftige architektonische Empfindungen, ideale Träume eines romantischen Hellenentums. Schinkels Entwürfe für das Siegesdenkmal 1814 — ein Kölner Dom — Schlimmeres noch — auf dem Leipziger Platz, ferner seine Friedrichstempel neben dem Schloß: diese zeigen deutlich, daß das Gefühl für geschlossene Platzkomposition verloren gegangen ist.

Alle Tradition, die Gilly († 1800) und Gentz († 1811) noch besaßen, die sie von den Franzosen und die Franzosen von den Italienern ererbt hatten, ist aufgegeben.

Abb. 15. Denkmalsentwurf von H. C. Riedel. 1806. Stich von Fialla.

EIN NEUES BILD JAN MOSTARTS

VON ERNST WEISS

DEM Werke Mostarts, wie es Glück und Friedländer aufgestellt haben, möchte ich ein Bild anreihen, das den Meister ganz als Landschaftsmaler zeigt.

Carel van Mander, der in seinem »Schilderboek« dem Hofmaler der Margarete eine recht ausführliche Besprechung widmet, verdankt höchst wahrscheinlich einen Teil des Materials dazu dem Niclas Suycker, Schulzen von Haarlem, der, ein Enkel Mostarts, auch mehrere Werke von dessen Hand besaß. Unter diesen sah van Mander eines, das er wie folgt beschreibt: »Daer is oock een landtschap wesende een West-Indien, met veel naeckt volck, met een bootsighe clip, en vreemt gebouw van huysen en hutten doch is onvoldaen gelaten.« Ich war so glücklich, eine derartige Landschaft in Scheveningen in der Sammlung des Herrn J. B. van Stolk[1]) zu finden, dem ich hier für die Liebenswürdigkeit, mit der er mir Bild und Photographie zur Verfügung stellte, meinen aufrichtigsten Dank ausspreche.

Die Beschreibung paßt bis auf jenen kurzen Nachsatz, das Bild sei unvollendet, genau auf die stattliche Tafel, die schon durch ihre Größe (0,86×1,52 m) die Blicke auf sich lenkt und sie sogleich durch die imposante Landschaftsdarstellung festhält: Anmutig hügeliges Terrain, aus dem sich ein bizarrer Felsen erhebt, dessen ausgewaschenes Gestein ihm ganz seltsame Konturen verleiht, wahrlich »een bootsighe clip«, weiter zurück ein Felsentor und in der bläulichen Ferne die Gipfel eines mächtigen Hochgebirges. Ein großer Trupp »nackten Volkes«, bewaffnet mit gewaltigen Bogen und Speeren, stürmt nach rechts europäischen Soldaten entgegen, die, den fremden Erdteil zu unterwerfen, soeben gelandet sind. Am Strande erblickt man noch die Boote, während weit draußen, auf offener See, dem Auge kaum erkennbar, die Kriegsflotte vor Anker liegt. Schon hat der Kampf begonnen, zwei Geschütze von beängstigender Länge drohen den armen Wilden Tod und Verderben, hinter ihnen rückt die Kriegsschar der Spanier heran — als solche charakterisiert sie die Fahne mit rotem Andreaskreuz in gelbem Felde. —

An all dem Aufruhr, den die Menschheit hier erregt, hat aber die Tierwelt kein Teil. Friedlich weiden Kühe und Schafe, da springt ein prächtiger Hase, gelassen sitzen auf alten geborstenen Weidenstümpfen Affe und Papagei, auch ein Igel, den hellen Tag nicht scheuend, geht vorn links spazieren. Schließlich, um die Beschreibung des Bildes vollständig zu machen, muß noch der absonderlichen Behausungen Erwähnung getan werden, des käfigartigen strohgedeckten Gebäudes auf dem Felsen und der Hütten, deren mächtige Strohdächer bis zur Erde herabreichen.

Dieser gegenständlichen Übereinstimmung mit van Manders Beschreibung entspricht nun auch eine stilistische Gleichheit mit den Werken, die jetzt dem Mostart zugeschrieben werden. Zum Vergleich sei hier vor allem auf das Alkemade-Triptychon bei v. Wesendonk, den Christophorus der Sammlung Mayer v. d. Bergh, den Christophorus im Depot der Galerie zu Antwerpen, die Herrenporträts in Brüssel und Liverpool, sowie den Stifterinflügel in Brüssel hingewiesen. Besonders charakteristisch scheint mir für Mostart seine Neigung zu einer mehr zeichnerischen klar konturierenden Malweise, die, obendrein sich des vollen Sonnenlichtes bedienend und der Schattenwirkung entbehrend, alle Körper außerordentlich flächig erscheinen läßt, ihnen aber bisweilen fast zu viel von ihrer Plastik nimmt, so daß sie wie etwa aus Papier geschnittene Silhouetten aussehen. Diesen Stileigentümlichkeiten begegnen wir in dem van Stolkschen Bilde ganz ausgeprägt. Da sind dieselben wenig körperhaften Wolken mit ihren rundlichen lappigen Konturen wie etwa auf dem Brüsseler und Liverpooler Herrenporträt oder der Amsterdamer Anbetung der Könige. Weiter beachte man die Art, wie sich die sanft gewölbten Hügel hintereinander schieben, und Menschen und Tiere daraufgesetzt sind oder von ihnen überschnitten werden, wie im Hintergrunde sich die Hochgebirge aufbauen, alles das findet sich analog auf dem Alkemade-Triptychon, dem Christophorus in der Sammlung Mayer van den Bergh oder den Brüsseler Stifterflügeln. Für fast jedes Detail ließe sich ein Beleg in dem übrigen Werke Mostarts finden, hier nur einige Beispiele: Die nackten Wilden sind ganz derselbe schlanke Menschenschlag wie die Auferstehenden bei Wesendonk, der gleiche lange Rumpf, die verhältnismäßig kurzen Ober- und die ziemlich langen Unterschenkel. Wie in beinahe allen seinen Landschaften, so begegnet man auch in der westindischen jenen Komplexen von schmalen, streifenförmigen Saatfeldern, die immer nur im Hintergrunde auftreten. Die schmalen Pfade, die sich in eigentümlichen Biegungen ins Gebirge hineinschlängeln, tragen sie nicht denselben Charakter, wie die auf der Christophoruslandschaft in der Sammlung Mayer van den Bergh! Die Formen der Vegetation, des Gebüsches im Vordergrunde mit seinem flott hinge-

1) Nach gütiger Mitteilung des Besitzers stammt das Bild aus Culemborg.

Jan Mostart, Alkemadetriptychon (Mittelteil-Ausschnitt). Berlin, Smlg. v. Wesendonk

tupften Laubwerk, das Gesträuch, das wie vergrößerte braune Moospflanzen die Felsränder belebt, der runde Einzelkontur des Baumschlages, die kahlen oder halbentblätterten, flechtenbewachsenen Bäume, die geborstenen Weidenstümpfe mit ihrer rissigen Rinde und den vernarbten Spalträndern, die den Maler als einen guten Beobachter der Natur zeigen, trifft man teils in der Christophoruslandschaft des Antwerpener Museums, der Sammlung Mayer van den Bergh, teils in den Brüsseler Stifterflügeln oder dem Alkemade-Triptychon und der Amsterdamer Anbetung der Könige.

Auch in der farbigen Behandlung läßt sich die van Stolksche Landschaft in das Oeuvre Mostarts einreihen. Außergewöhnlich ist allerdings der intensiv dunkelbraune Gesamtton des Vordergrundes, der das ganze Bild beherrscht und — einen eigentlichen Mittelgrund gibt es nicht — das unvermittelte Ansetzen des grünlichen Hintergrundes doppelt auffallen läßt. Echt mostartisch ist dagegen das feine Graugelb des Felsens, der leuchtend rote Farbenfleck, den die Hose des Soldaten mit der Lanze bildet, und das Gelb-Rot der Fahne in der braungrauen und graugelben Umgebung. Diese pikante Kontrastwirkung liebt der »Meister mit den kleinen Figuren«, wie man analog an dem mittleren Schimmelreiter des Brüsseler Stifterinflügels, oder dem bärtigen Turbanträger der Amsterdamer Anbetung, oder den Gefolgsleuten des Kaisers Augustus auf dem Herrenporträt in Brüssel beobachten kann.

Karel van Manders Zusatz »doch is onvoldaen gelaten« dürfte beweisen, daß die van Stolksche Landschaft nicht dasselbe Bild ist, das er in Haarlem sah, denn es macht einen durchaus vollendeten Eindruck und ist ohne Zweifel eine eigenhändige Arbeit. Außerdem ist es gewiß wahrscheinlich, daß Mostart das Sujet mehrfach behandelt hat. Es muß jedenfalls zu den beachtenswertesten unter den Werken des Haarlemer Malers gezählt werden, einerseits, weil es sein einziges Bild von rein landschaftlichem Charakter ist, indem der dargestellte Vorgang, der ihm gewiß die Veranlassung zu dem Gemälde bot, völlig zur Staffage geworden, andererseits ist dieser Gegenstand, die Eroberung eines neuen Weltteiles, ein Faktor, der dem Bilde noch ein gewisses kulturhistorisches Interesse verleiht und zugleich zeigt, wie ein Ereignis, das damals wohl jeden Gebildeten in Spannung erhielt, sich in dem Geiste eines holländischen Malers der ersten Hälfte des 16. Jahrhunders, freilich drollig genug, widerspiegelt.

Jan Mostart, Hl. Christoph. (Antwerpen, Smlg. Mayer v. d. Bergh)

Jan Mostart, Westindische Landschaft (Scheveningen, Smlg. J. B. van Stolk)

(Reproduziert nach einer ungenügenden Originalaufnahme, an deren Stelle keine bessere zu erhalten war)

BÜCHERSCHAU

Kunstwissenschaftliche Beiträge: *August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit.* Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 32,—.

Die Festschrift zu Ehren Schmarsows wird durch eine äußerst interessante, aber auch gewagte Abhandlung von *Oskar Wulff* eingeleitet: Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Der Verfasser geht von Dürers Allerheiligenbild in Wien aus und konstatiert, daß Dürer sich hier selbst ganz klein, obschon auf der Erde stehend, die himmlischen Personen aber verhältnismäßig groß, obschon in den Lüften schwebend, dargestellt hat. Es erscheint also das dem Beschauer Näherstehende klein, das Fernerstehende groß, in Umkehrung der sonstigen perspektivischen Tradition. Wulff bringt noch mehr derartige Fälle bei und geht zu diesem Zweck bis auf die späteste Antike und auf die früheste christliche Kunst zurück. Er verweist in einem besonders instruktiven Fall auf ein Konsulardiptychon im Museo Civico von Brescia, wo ein unter dem Vorsitz des Lampadius stattfindendes Wagenrennen geschildert wird. Der Konsul thront ganz oben und ist sehr groß und breit gebildet, die Figuren des Wagenrennens verkleinern sich je mehr, desto näher sie dem unteren Rand des Reliefs stehen. Es scheint sich also um eine vom Künstler mit Absicht dargestellte Niedersicht zu handeln, wo die Szene gewissermaßen aus der Vogelperspektive behandelt wird. Das Beispiel ist wie so manches andere sehr glücklich gewählt, trotzdem kann ich mich dem Verfasser nicht einmal so weit anschließen, daß auch nur eine Art von geistreicher Spielerei anzusetzen wäre. In jenen Zeiten und auch in den späteren haben die Künstler nicht mit der Perspektive gespielt, sie haben immer weniger mit ihr gerechnet, so daß die ornamentale Ausschmückung der Bildfläche den Sieg über die perspektivische Anordnung gewann. Was nun die Anordnung von Dürers Dreifaltigkeitsbild anlangt, so läßt sich auch wirklich aus einem in Heilbronn befindlichen Alt-Nürnberger Bilde beweisen, daß Dürer in der perspektivischen Landschaftsbehandlung einem Ziermotiv seiner Vorgänger gefolgt ist.

Eine sehr wichtige Frage wird neuerdings von *Georg Graf Vitztum* in Fluß gebracht. Er beschreibt eine in die Sammlung Martin le Roy gelangte Handschrift aus ehemaligem Weigelschen Besitz, die einer Gruppe von Manuskripten um das Jahr 1300 angehört. Sie ist ungewöhnlich schön in der Ausführung, so daß nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft man sie wohl zunächst für französisch halten möchte. Vitztum weist aber niederländischen Ursprung für sie und die verwandten Stücke nach. So erhebt sich aufs neue die Frage, ob es angeht, die zur Zeit der Pariser Exposition des Primitifs français aufgestellte Behauptung ohne Einschränkung und Prüfung beizubehalten, daß französische Kunst — nicht nur im allgemeinen französischer Geschmack — die niederländische Art bis zur Zeit des Genter Altars beherrscht habe. Mir ist so wie manchem anderen diese besonders von Bouchot vertretene Ansicht immer gegen die Natur gegangen, obschon wenigstens um das Jahr 1400 eine starke Präponderanz des Pariser Geschmackes nicht zu leugnen ist. Man wird wohl diese Fragen alle noch einmal vornehmen und in der Weise von Graf Vitztum behandeln müssen.

Rudolf Kautzsch gibt einen Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei, indem er an der Hand von zwei illustrierten Manuskripten, dem Willehalm in Kassel und Strickers Karl in Sankt Gallen, die Herakliusbilder von Fraurombach, die er in Schneiders Festschrift bereits im allgemeinen und dem Inhalt nach besprochen hatte, genauer datiert. Er setzt sie in die Zeit von 1330—1340 und charakterisiert sie als das Werk eines Künstlers, der nicht etwa seiner Zeit voraus ist, sondern ein tüchtiger Meister, der fest in der Tradition wurzelt und nur wenig Zugeständnis an den heraufkommenden neuen Stil macht.

Heinrich Weizsäcker bespricht noch einmal die Geschichte des Jabachschen Altars, über den er schon in dem ausgezeichneten Katalog des Städelschen Instituts seinerzeit wertvolle Angaben gemacht hatte. Er macht auch diesmal wieder den Versuch, die Tafeln als eigenhändige, wenn auch vielleicht etwas schnell und oberflächlich gemachte Werke von Dürer selbst hinzustellen: und das ist auch bei ihm, der so lange in Frankfurt gewesen ist, begreiflich; denn der nach Frankfurt geratene Teil des Altars, Hiob selbst mit seiner Frau ist fraglos eine gute Arbeit und das beste, was uns vom Jabachschen Altar erhalten geblieben ist. Aber die Kölner Tafeln und die Münchener, deren Bezeichnung sich bei der Untersuchung zwar als alt herausstellte, aber nicht echt sein kann, sind so matt und geistlos, daß sie auch das Frankfurter Bild mit herabziehen. Die mangelnde Qualität der Ausführung möchte auch ich — gerade wie Weizsäcker — nicht zum Ausgangspunkt einer absprechenden Beurteilung machen; aber alle noch erhaltenen Teile, auch der Frankfurter, entbehren des Stils: nicht nur etwa der Eigentümlichkeiten von Dürers Stil, sondern im großen Sinn des Wortes. Von da aus wird wohl auch erst der Standpunkt zu der Frage zu gewinnen sein, ob sie wirklich oberflächlich und eilig gemacht seien. Ich glaube das nicht; sondern sehe in ihnen nur die Arbeit eines Mannes, der nichts besseres hätte machen können, auch wenn er sich noch viel mehr Mühe gegeben hätte.

Weizsäcker veröffentlicht dann auch in sehr dankenswerter Weise die bekannte Handzeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinet, die zwar nicht den ganzen Altar zeigt, aber uns doch Anhaltspunkte gibt, das noch fehlende Mittelstück zu rekonstruieren; allerdings ist es verdrießlich daß gerade hier sehr auffallende Cranachsche Formen eingeschoben sind.

Der Hauptteil von Weizsäckers Untersuchung gilt dem Zusammenhang zwischen der literarischen Überlieferung und Dürers Auffassung. Was der Künstler alles an burlesken Motiven in den Altar gebracht hat, das geht ja nicht auf die biblische Erzählung zurück. Weizsäcker weist nun

für die Reformationszeit eine ähnliche Auffassung in der Literatur nach und spricht die Meinung aus, daß sich wohl für das Mittelalter selbst derartige Behandlungen des Stoffes nachweisen lassen müssen; damit wird er wohl auch Recht haben.

Paul Schubring sucht an der Hand der Urkunden, die den Medailleur Matteo de' Pasti als Protomagister und Bauleiter von San Francesco in Rimini dartun, diesem Künstler auch einen Anteil an dem reichen Skulpturenschmuck des Baues zuzuweisen und stellt im Anschluß daran die Hypothese auf, daß er der Urheber eines im Castello Sforzesco befindlichen Reliefs sei, von dem man unter anderm glaubte, daß es Augustus und die Sibylle darstelle. Schubring greift auf die Erklärung des Cicognara zurück und sieht in dem Sujet die Fahrt Ludwigs des Heiligen nach dem Morgenlande und ein Wunder, das sich dabei vor Rimini zugetragen hat. Derselbe Cicognara hat das Relief für Pisanellos Arbeit erklärt und hierin widerspricht ihm Schubring mit Recht. Wenn nun die Taufe auf Matteo de' Pasti sich bewährt, so gibt sie eine schöne Gleichung für die Pisanelloschule. Demselben Matteo schreibt er endlich ein viel besprochenes, äußerlich fein gemaltes Bildchen in der Karlsruher Galerie zu, jene Anbetung des Kindes, die man dem Piero della Francesca, dem Pisanello und anderen zugeschrieben hat.

Aby Warburg veröffentlicht wieder etwas aus seinen archivalischen Forschungen heraus: Francesco Sanettis letztwillige Verfügung. Als dieser große Kaufmann und Mäcen 1488 eine Reise nach Lyon antrat, ordnete er erst sein Haus. Der Akt ist noch erhalten und Warburg veröffentlicht ihn nebst einem Kommentar und Anhang. Es waren imposante Männer, diese Florentiner Kaufherren, und so hat Warburg allen Grund, ihre Sinnesweise in die Geschichte der feineren Kultur einzubeziehen. Er geht mit unermüdlicher Geduld den Einzelheiten nach und legt Faden für Faden mit größter Vorsicht zurecht. So kommt er im Verlaufe der Studie zu einer Untersuchung der Auffassung über die Fortuna im Quattrocento und nach allen mühseligen Detailarbeiten zu kulturhistorisch anregenden Auslegungen der Kunstwerke vom Ende des Jahrhunderts.

Weitere Beiträge von *Semrau*, *J. von Schmidt*, *Niemeyer und Pindar*, auf die ich hier nicht eingehen kann, helfen dazu, den gut illustrierten Band zu einer wichtigen beachtenswerten Publikation zu machen. *Karl Voll.*

Hans Stegmann, *Die Holzmöbel der Sammlung Figdor.* Wien 1907 (Artaria & Co).

Hans Stegmann hat in den Mitteilungen des Germanischen Museums gründliche Untersuchungen über die Möbel im Germanischen Nationalmuseum veröffentlicht. Er war daher wohl vorbereitet, das Mobiliar der Sammlung Figdor in Wien zu bearbeiten. Das vorliegende reich illustrierte Heft ist ein Separatabdruck aus der Wiener Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk«. Die Figdorsche Sammlung enthält italienische, französische, deutsche und niederländische Möbel, ausgesuchte Beispiele der verschiedensten Typen und zumeist in einem Zustande der Erhaltung, um das sie die meisten öffentlichen Sammlungen beneiden werden. Ein so feinsinniger und sachkundiger Sammler wie Figdor, der gerade unter den Museumsfachleuten als ein vorbildlicher Sammler gilt, hat eigentlich nur ursprüngliche und kulturträchtige Werkkunst gesammelt. Wie der glückliche Wiener Sammler gern selbst zu erläutern pflegt, interessieren ihn »warme Sachen«, Dinge, die nicht nur um ihrer Form willen, sondern auch um ihres kulturellen Affektionswertes würdig sind, erhalten zu werden. Wo um ihn herum, die einen nur auf die typische Form, das ornamentale Beispiel achteten und die anderen das alte Möbel munter ergänzten, patinierten und für den Salongebrauch zurechtputzten — hat sich Figdor vor Restaurationen gehütet. Und da er immer darnach trachtete, in ihrer Art möglichst vollkommene Stücke zu erwerben, hat seine Möbelsammlung eine durchschnittliche Qualitätshöhe, wie sie in den besten Museen nur selten angetroffen wird. Hans Stegmann hat sich in der Besprechung dieser Sammlung mit Recht ganz auf den Standpunkt Figdors gestellt, wenn er schreibt: »Was die Gegenwart ... von den Alten lernen kann, das sind gewissenhafte Auffassung des Berufs und Vertiefung in seine Aufgaben, Ehrlichkeit der Mache und Zweckbewußtsein, strenge handwerkliche Schule und ernster Wille zur Kunst, Maßhalten und Takt bei voller Entwickelung der freien Persönlichkeit, Eigenschaften, die ebenso vor Verwilderung und Zuchtlosigkeit als vor krankhafter Degeneration bewahren mußten«. In der Tat sind die von Figdor gesammelten Kulturdokumente wahre Stimmgabeln echter Kunst, und in diesem Sinne notwendige Mittel der Geschmacksbildung auch unserer Zeit. Stegmann hat die einzelnen Stücke — 150 sind gut reproduziert — sorgsam untersucht und konnte bei manchem Stücke schätzbare Aufklärungen mitteilen. Seine Arbeit ist eine gute Einführung in das Studium des Mobiliars und ein wertvoller Beitrag für die Geschichte des Kunstgewerbes. *R. Graul.*

P. Eichholz, *Das älteste deutsche Wohnhaus.* Ein Steinhaus des 9. Jahrhunderts, Heft 84 der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«. Straßburg, Heitz, 1907. 8⁰. 50 Seiten. Mit 46 Abbildungen im Text. 4 Mark.

Die kleine Schrift, die eigentlich nicht mehr ist, als ein Zeitschriften-Aufsatz, behandelt das schon so oft beschriebene »Graue Haus« in Winkel am Rhein, das durch die Überlieferung mit Rhabanus Maurus, dem berühmten Mainzer Erzbischof (847—856), in Verbindung gebracht wird. Über die Zeit der Erbauung herrschte bisher noch keine Einigkeit unter den Forschern. Eichholz unternimmt es, auf Grund der spärlichen erhaltenen Zierformen eine genaue Datierung zu versuchen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß das schlichte kleine Haus tätsächlich einst der Landsitz, das Refugium, des gelehrten Rhabanus Maurus war, welches sich der dem Kaiser Ludwig so nahestehende Erzbischof vor den Toren von Mainz gegenüber der kaiserlichen Pfalz erbaute. Hier speiste er drei Jahre nach der Erbauung, während des großen Hungerjahres 850, das darbende Volk, weshalb er das kleine Gelehrtenheim um einen geräumigen Küchenanbau erweitern ließ; hier schloß der große Mann im Jahre 856 die Augen zum ewigen Schlummer. Seltsame Kreuzesdarstellungen an verschiedenen Stellen des Hauses bringt Eichholz in Verbindung mit der Schrift des Rhabanus »De laude sanctae crucis«. Selbst die beiden aus der Wand hervorschauenden steinernen Bärenköpfe, dis bisher jeder Deutung und Datierung widerstrebten, weiß der Verfasser zwanglos zu der Persönlichkeit und den Anschauungen des Erbauers des Hauses in Beziehung zu setzen. Die Studie liest sich fast wie ein spannender Roman. Was der Verfasser aus allgemeinen geschichtlichen Erwägungen und Nachrichten heraus für die Belegung seiner an sich durchaus einleuchtenden und logischen Schlußfolgerungen beibringt, hat etwas ungemein Bestechendes. Die Herausschälung von vier verschiedenen Bauzeiten aus dem heute greulich vernachlässigten und modernisierten Gesamtbau erscheint außerordentlich geschickt und zeugt von guter Beobachtungs- und Kombinationsgabe. Es *kann* alles sehr wohl so gewesen sein und sich zugetragen haben, wie Eichholz es darstellt. Eine Überlieferung, die Jahrhunderte hindurch zäh an einem Bauwerke haftet, ist ja oft in neuerer Zeit durch die wissenschaftliche Forschung als in

ihrem Kerne berechtigt erwiesen worden. Die Überlieferung würde in diesem Falle mit den Schlüssen des Architekturforschers Hand in Hand gehen. Soweit ich ohne Kenntnis des Originals zu urteilen vermag, erscheint mir nichts Zwingendes *gegen* die Aufstellungen des Verfassers zu sprechen. Aber es darf doch nicht übersehen werden, daß für eine so weit zurückliegende Zeit, aus der so wenig Vergleichsmaterial erhalten ist, feste Schlüsse recht gewagt bleiben. Wer sich nicht überzeugen lassen will, den wird der Verfasser schwerlich ganz mit fortreißen. In der Herbeibringung von Vergleichsmaterial hätte er übrigens sich doch noch etwas mehr Mühe geben können. Die Handschriftenillustrationen und dann mancherlei Steinfunde aus neuerer Zeit (z. B. die auf der Metzer Zitadelle) hätten allerlei Aufschluß zu geben vermocht, positiv und negativ. Was Eichholz an Beweisen für den karolingischen Ursprung des auf Seite 27 abgebildeten Zierstückes beibringt, ist durchaus ungenügend. Das Stück sieht doch verdächtig nach deutscher Renaissance aus.

Wie ganz anders hat da *Georg Humann* in die Tiefe gegraben in seiner trefflichen Studie: »Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst« (Heft 86 der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«. Vgl. Nr. 8 dieses Jahrganges der »Kunstchronik«.) Auf so breiter Grundlage hätte auch Eichholz die Zuteilung der Zierformen an die karolingische Zeit beweisen sollen, dann würde seine kleine Studie eine weit über das engere Thema hinausreichende Bedeutung gewonnen haben. Eine solch feste Begründung wäre der Schrift bei der Wichtigkeit des Gegenstandes sehr zu wünschen gewesen. Denn wenn die Folgerungen des Verfassers richtig sind, so haben wir es bei dem Grauen Haus in Winkel tatsächlich mit dem »ältesten deutschen Wohnhaus« zu tun, einem in seiner Art unschätzbaren Denkmal karolingischer Profankunst, dessen einzigartige Bedeutung durch seine Beziehungen zu einem der größten Gelehrten der karolingischen Zeit noch eine ganz besondere Steigerung erfährt. Ein patriotisch leicht zu entflammendes Volk wie die Franzosen würde daraufhin dieses Haus, das jetzt als Mietshaus für Weinbergarbeiter dient, zum Nationaldenkmal erklären und für die sorgfältigste Instandsetzung und Instandhaltung sorgen. Ob sich das bedächtigere Deutschland, dessen führende Kreise in ihren empfänglichsten Jahren auf der Schule einseitig für Rom und Griechenland interessiert werden, zu einem derartigen Schritte aufraffen würde und wird, erscheint sehr fraglich.

Paul Weber, Jena.

Danziger Barock. Aufnahmen von Werken der Bildnerei und des Kunstgewerbes aus öffentlichem und privatem Besitze in Danzig. Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller, 1909.

Mit Unterstützung des Vorstandes des Westpreußischen Provinzial-Kunstgewerbemuseums und unter Leitung des Professors W. Stryowski, Kustos am Danziger Stadtmuseum, hat die Verlagshandlung eine große Anzahl von Schöpfungen Danziger Kunsthandwerker des Barock, die sämtlich in Danziger Besitz erhalten sind, aufnehmen lassen und veröffentlicht sie hier auf 48 vortrefflichen Lichtdrucktafeln. Das Interesse für die Kunst dieses alten Vorortes deutscher Kultur in dem Nordosten hat seit der Gründung der Technischen Hochschule zugenommen, die Monographien von Lindner und Grisebach, sowie die Publikation des Westpreußischen Architekten- und Ingenieurvereins: Danzig und seine Bauten (1908) haben Danzigs Kunst in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Hier wird die Epoche vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts herausgegriffen, die Epoche, die dem Stadtbild Danzigs das Gepräge gibt. Während aber die Danziger *Spätrenaissance* (1550 bis 1620), so wie die Renaissance der anderen deutschen Küstenstädte, unter starker niederländischer Einwirkung erblüht — wenn man von der in Danzig um 1600 waltenden italienischen Richtung (Hohetor, Langetor, Artushof-Fassade), die sich bei Grisebach charakterisiert findet, absieht —: so trägt der eigentliche Danziger *Barock* einen ganz und gar lokalen, ja nationalen Charakter. Die prunkvolle und breite Gestaltungsweise kommt besonders in dem lappigen Blattwerk zutage, worin das krause Distelgezweig der Spätgotik wieder lebendig wird — dieser gotische Unterstrom ist übrigens der Barockschnitzerei der gesamten Ostseeländer (siehe vor allem Stralsund!) gemeinsam. Eine weitere Merkwürdigkeit ist, daß der einheimische Barock sich in Danzig bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts frei von französischen Einwirkungen hält, die doch im Rheinland und in Süddeutschland, in dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bereits aufgenommen sind. Dieser nordostdeutsche Barock ist blutsverwandt mit der großen Kunst Schlüters, der vor seiner Übersiedelung nach Berlin vorübergehend in Danzig tätig war; seine Arbeit sind die Steinreliefs von einem Beischlag in der Pfefferstadt auf Tafel 26. Er hat auch zu einem Altar in der Nikolaikirche in Stralsund den Entwurf gemacht.

Mit großer Deutlichkeit läßt die vorliegende Publikation erkennen, wie eng in Danzig die ganze Kunsthandwerkerei mit der Architektur verbunden war. Man sieht zunächst die reich geschnitzten Wendeltreppen aus dem Rathaus und Artushof, dann Treppenflure mehrerer Kaufmannshäuser, kirchliche Ausstattungsstücke: Orgelbrüstungen, Vorstehergestühle, Baptisteriengitter, messinggegossene Kronleuchter, kupfergetriebene Blaker — protestantischer Barock! — ferner Brüstungen aus Stein mit Reliefs und schmiedeeiserne Geländer von den sogenannten »Beischlägen«, Terrassen vor den Häusern; endlich eine Reihe prächtiger Möbel, vor allem die sogenannten Danziger Schränke, die aber ähnlich um 1700 in allen Ostseestädten erzeugt wurden. Mit mächtig vorspringenden Gebälken, reich profilierten geschweiften Füllungen und schweren Kugelfüßen, zeichnen sie sich vor allem in den Furnieren durch eine ausgezeichnete Tischlerarbeit und meisterliche Behandlung des Materials — meist Nußholz — aus. Es muß doch auch den eingesessenen Kunsthandwerkern einen starken Rückhalt geben, wenn sie aus einer solchen Publikation ersehen, daß ihre Stadt alle diese Erzeugnisse sozusagen aus eigenen Kräften hervorgebracht hat, so daß alle diese Stücke ihre Landsmannschaft gleichsam eingestempelt an der Stirne tragen.

Hermann Schmitz.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

BILDNIS DES SCHRIFTSTELLERS FELIX POPPENBERG

ORIGINALRADIERUNG VON HERMANN STRUCK

Abb. 1. Internationale Kunstschau Wien: Die neuesten Franzosen.
(Links: Vallotton, Nackte Frau; geradeaus: Charles Guérin, Aktstudie)

INTERNATIONALE KUNSTSCHAU WIEN 1909

VON LUDWIG HEVESI IN WIEN

DER große künstlerische Erfolg der vorjährigen »Kunstschau« setzt sich dieses Jahr in internationaler Erweiterung fort. Wieder ist die weiße Kunstkolonie links vom Schwarzenbergplatz der Brennpunkt des ästhetischen Interesses, der Gesprächsstoff für ganz Wien. Aus dem Stegreif, weil sich bei uns die amtlichen Entschließungen gar so Zeit lassen, hat die Klimtgruppe mit raschen Griffen nach allen Seiten wieder eine Menge Hochmodernes, darunter Kunstwerke und Raritäten, zusammengerafft und mit dem durchtriebenen Geschmack, der sie auszeichnet, zu einem Organismus vereinigt. Sie hat eben das Glück, eine geniale, urwüchsige Kraft an ihrer Spitze zu haben, die das Publikum zwingt. Das Kabinett voll neuer Bilder von *Gustav Klimt* ist wiederum der Clou, und der Clou des Clous ist sein heiß umtobtes Gemälde »Die Hoffnung«, an dem jetzt alle Kaffeehäuser und Five o'Clocks zehren. Auch *Olbrich, Van Gogh, Minne, Toorop* füllen ganze Zimmer, in mehreren Sälen breitet sich ein förmliches Panorama der allerjüngsten Pariser Malerei aus, die deutschen Neumeister spielen hier noch unbekannte Trümpfe aus und London erfreut durch eine reichliche Sendung Silbersachen, Graphik und Architektur. Man entbehrt nur die Wiener Werkstätte, offenbar weil sie ihre Vorräte für Karlsbad braucht, wo sie soeben einen Verkaufsladen für das internationale Sprudelpublikum errichtet hat. Immerhin bietet sie das gediegene silberne Tafelgeschirr *Josef Hoffmanns,* mit Malachit-Einlagen, für die von ihm erbaute und ausgestattete Marmorvilla Stoclet in Brüssel.

»Die Hoffnung« Klimts ist schon 1903 gemalt und sollte damals in der Sezession ausgestellt werden, doch beschwor Minister von Hartel, der den Jungen wohlwollte, den Künstler, durch keine so gewagte Sache die Meinung mächtiger Kreise herauszufordern. So zog er sie einstweilen zurück und sie verschwand in einem verschließbaren Rahmenkasten ihres Besitzers, Herrn Fritz Wärndorfer. Das wundersame Bild stellt ein junges nacktes Weib im Zustande der Schwangerschaft vor. Sie steht aufrecht, im Halbprofil, und den Hintergrund füllen grause Spukgestalten von Qual und Tod. Sie aber, die Trägerin der Zukunft, achtet keiner Drohung; in ihr ist die Hoffnung, sie hat ihre hohe Sendung, die sie mit einem naiven Vertrauen erfüllt. Es ist die weibliche Version jenes großartigen

Abb. 2. GUSTAV KLIMT: ALTE FRAU
(Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien)

Motivs, das Albrecht Dürer in »Ritter, Tod und Teufel« gestaltet hat. Dort der aktive Held im eisernen Gewande, hier die passive Heldin ohne Hülle noch irgendwelchen Schutz, beide gleich groß in der Unbeirrbarkeit ihrer Pflichterfüllung. Gewiß ist Klimts Bild ergreifend, wie irgend eines, und man begreift wohl, daß vor einigen Jahren ein aufgeklärter katholischer Priester, Pater Dr. Josef Popp aus München, in der hiesigen hochkonservativen Leo-Gesellschaft in einem tiefgedachten Vortrag über »Unser Verhältnis zur modernen Kunst« unter den modernen Idealisten« mit Klinger, Böcklin, Watts, Israels und Segantini auch Klimt genannt und ihren ethischen, ja religiösen Wert festgestellt hat. Woran der Philister sich stößt, ist aber eben das sogenannte Anstößige. Man stellt »solche Sachen« nicht dar oder wenigstens nicht aus, heißt es. Und das sei nicht »schön«, sondern »geschmacklos« und dergleichen. Kurz, der ganze sattsam bekannte Rattenkönig von konventionellen Anstandsbegriffen, und das zu einer Zeit, wo sogar die »Aufklärung« der Schuljugend bereits das allerbrennendste Thema der Erzieherwelt geworden ist. Die Umwälzung in der Kultur, die wir durchzumachen beginnen, wird sich ja natürlich durch keinen Eulenruf aufhalten lassen. Schon heute sind die Mautschranken des Zulässigen um manches »starke Stück« (wie dergleichen taxiert wird) hinausgeschoben. Praktisch stellt sich die Sache so, wie in der Theaterfrage, als man begann, Stücke wie Wedekinds »Frühlingserwachen« aufzuführen und die Verbietekraft der Behörden herauszufordern. Der einzige praktische Standpunkt ist ja doch nur: das Theater ist ein Ort für Erwachsene, die dort alle ihre Interessen behandelt sehen wollen, nicht aber ein Vergnügen, das man Kindern verspricht, wenn sie brav gelernt haben werden. Wie kommt der selbständige Vollmensch dazu, sich in der Kunst einen Backfischhorizont aufdrängen zu lassen? Und genau so steht es um die Kunstausstellung. Die Museen können ja überhaupt nie umhin, sich auf diesen Standpunkt zu stellen. In unserem kaiserlichen Hofmuseum wird es sogar Komtessen ermöglicht, Correggios »Jupiter und Jo« zu bewundern und Helene Fourment im Pelz war überhaupt nie als »Skandal« qualifiziert, obgleich man es Gustav Klimt gewiß höchlich verübeln würde, wenn er seine Frau (er hat keine) in ähnlichem Négligé gemalt hätte. Freilich, die privilegierten Geschmackvollen stoßen sich an der Schwangerschaft als solcher. Stratz zitiert zwar den Ausspruch einer Künstlerin, daß »eine schöne Frau im Zustande der Gravidität am schönsten sein müsse«, aber einem Bücherschreiber braucht man ja nicht zu glauben. Und auch Philine, »die angenehme Sünderin« in Wilhelm Meister, zeigt sich in diesem Zustande niemandem. »Unförmlicher und lächerlicher ist nichts in der Welt als sie«, heißt es von ihr. »Pfui Teufel!« ruft sie selbst, »man sieht doch ganz niederträchtig aus«. Nun, in der Tribuna zu Florenz hängt jene »Venus von Urbino«, an der zwei Wiener Fachmänner, der Anatom Professor Karl Langer und der Chirurg Dr. Gustav Jurié, einen fortgeschrittenen Grad dieses Zustandes nachgewiesen haben, was aber selbst englische Misses in der Tribuna durchaus nicht geniert, sie sehr schön zu finden. Und Tizians verlorenes Gemälde, das wir aus van Dycks Radierung kennen, wo der alte Meister in effigie die Hand an den gesegneten Leib der (im Profil gesehenen) Geliebten legt. In den Versen darunter ist sie obendrein verherrlicht, als »fruttifera«, die »frutto in ventre porte«. Selbst in Kirchen der Gotik und Renaissance fehlt es nicht an sogar noch krasseren Darstellungen; den Hauptaltar der Peterskirche nicht ausgenommen. Jene Einwendungen der Prüden sind also nicht haltbar und der schlechte Geschmack ist heute mehr bei ihnen als bei dem Künstler zu suchen. Das Kapitel ist zu lang, um es hier irgend zu erschöpfen. Der moderne Künstler ist ein Wissender und hat es auch Wort. Selbst den übernaiv tuenden sieht man es sofort an, daß sie bloß eine Rolle spielen; weil sie eben zum Rollenspielen geboren sind. Das ist eben ihre Natur. »Auch das Unnatürliche ist Natur«, sagt einmal Goethe.

Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien

Abb. 3. GUSTAV KLIMT: WASSERSCHLOSS

Und Klimt ist das Gegenteil davon, er verstellt sich nicht. Ihm soll man es ansehen, daß er alles weiß und durch alles Wißbare durchgegangen ist; ein Naiver in einer Zeit der Überkultur. Soll er sich prüd stellen, da er es nicht ist? Oder unwissend, da doch schon Gérard de Nerval äußerst richtig sagt: »L'ignorance ne s'apprend pas«.

Als Malwerk ist »die Hoffnung« ein auserlesenes Meisterstück jener neuen Klimtschen »Malmosaik«, deren allmähliche Herausbildung ich einst an dieser Stelle aufgezeigt habe. Mit einer Delikatesse ohnegleichen ist das Musivische daran zwar zusammengetüftelt, aber doch so, daß es als der natürliche Ausdruck eines neuen ornamentalen Empfindens erscheint. Und dabei ist alles so zart, ja ätherisch behandelt, vor allem natürlich das Nackte, das wie von farbigen Lüften gestreichelt irisiert, daß im Beschauer gar keine grobschlächtige Regung aufsteigen kann. Es ist durchaus ein keusches Bild, mit all seinen Unumwundenheiten. Noch zwei solche Mosaikphantasien hat Klimt ausgestellt: eine »Vision« (der Allfruchtbarkeit) in purpur und gold und eine »Judith« in schwarz und weiß. In jedem hat der Charakter der Ornamentalität durchaus den Sinn, d. h. die farbige Stimmung des Motivs. Auch die Zierelemente sind so erfunden; man kann daran nach Belieben herummutmaßen. Es ist wie ein Patiencelegen mit ganz besonderen Karten, aber gewiß eine feingeistige Beschäftigung. Eine köstlich stille Landschaft (»Wasserschloß«; Abb. 3) und eine blumige Wiese, eine alte Frau in Schwarz (Abb. 2) und ein »violetter Hut« (der aber erst kommen soll) sind die weiteren Klimtiana. Der Künstler ist in voller Stärke darin, und in einer Eigenart, daß man nicht begreift, wie ein junger, übrigens begabter Wiener Maler, *Egon Schiele,* in mehreren dekorativen Tafeln ihn geradezu nachahmen mag.

Das *Van Gogh*-Kabinett, in dem auch ein Gauguin (aus Miethkeschem Besitz) gastiert, ist wie eine moderne Sehschule. Man stellt darin sein Auge auf Vibrationen ein und fängt an, das Erdbeben von Messina optisch zu begreifen. Eine heftige, elementare Naturkraft, eine selbstmörderische, ist in diesen Farbenschauspielen, die zum ersten Male eine Ahnung davon gegeben haben, was die Physiker Molekularleben nennen. Man fühlt die durchgreifenden koloristischen Vorgänge in allem Sichtbaren, die wir sonst nur luftperspektivisch abgeschwächt wahrnehmen, mit größerer Unmittelbarkeit als je zuvor. Die Bilder selbst sind schon bekannt, sie waren vor zwei Jahren bei Miethke zu sehen, aber der Eindruck ist immer wieder heilsam. Von dieser Erschütterung aus erscheint das neueste Paris schier ungefährlich. Man sieht da, außer der

Abb. 4. WITOLD WOJTKIEWICZ; IM GARTEN

Abb. 5. KARL MOLL: STILLEBEN

hier schon bekannten Gruppe *Vuillard-Bonnard-Vollard-Roussel-Denis* (nur der letztere ist bedeutender vertreten), die für Wien neuen Männer *Henri Manguin, Charles Guérin* (Abb. 1), *Jean Puy* und *Henri Matisse,* also die Nachfolge Cézannes und Gauguins. Ein Farben- und Linienstilismus, der endlich die Synthese nach zwei Menschenaltern der Analyse bedeutet. Eine Kunst der Zusammenfassungen, der Großwerte, des Anschauens auf das Ganze hin und des Empfindens vom Ganzen aus. Keine Frage, daß darauf das Auge wieder erst trainiert werden muß, und daß dieses Training erst beendet sein wird, wenn wieder etwas Neues kommt. Dann wird dieses jetzt Verhöhnte in den Louvre wandern und eine neue Bête noire vorhanden sein. Den Unterschied gegen früher schätzt man besonders gut am Nackten ab. Welcher ereignisreiche Fleischton bei Manguin oder Guérin, welcher Reichtum an Hilfsquellen für Textur, Pointierung, Stereoskopik der Erscheinung. Ein großer liegender Akt Manguins ist wie eine Rohbilanz davon. Obgleich er ja natürlich die Lebkuchenpracht von Gauguins Tahitierin Tehura (beim Grafen Harry Keßler) nicht erreicht. Man braucht ihn immerhin nur mit einem ebenso vollwichtigen von *Vallotton* (Abb. 1) zu vergleichen, um den Weg zu messen, den die Farbe gemacht hat. Vallotton gibt eine Manetsche Olympia, wie er sie versteht. Eine feste, bis zur Augentäuschung plastische Form (der rechte Schenkel schon fast panoptisch materialisiert), wie geradenwegs aus der Ingresschule heraus, dabei aber Japan und Plakat. Und »Phot. Reutlinger« kann man hinzufügen, mondäne Beauté mit Spuren von Strapazen in gewissen scharfen Unterschneidungen und schlappen Schiebungen. Selbst ein solcher Stilist kann dem Gauguinzauber nicht ganz entgehen, man sieht ihm die Zeitgenossenschaft an. Von Matisse, dem bösen Knaben, sind nur zwei Bilder hierher gelangt, was schade ist, da man sich jetzt hätte mit ihm abfinden können, wie die Berliner kürzlich bei Cassirer. Das eine Bild ist ein sitzender weiblicher Akt, im Interieur, in einem reichen Gesamtton mit wuchtigen Schatten hingestrichen, das andere eine landschaftliche Studie mit einer Feldarbeiterin, die, den Rechen geschultert, in ihrem eigenen Schatten zur Mohrin wird. Unter den Parisern erscheinen hier auch *Erich Klossowsky*, der kulturvolle, der stark an Marées erinnern kann, der Breslauer *Spiro* und der schneidige Pole *Witold Wojtkiewicz* (Abb. 4). Aus der Schweiz erscheinen *Max Buri* (»Hört diese Muritat«), *Kuno Amiet* und *Giacometti.*

Die deutschen Bilder brauchen wohl von hier aus nicht besprochen zu werden. Man kennt sie in ihrer Heimat; unter anderem *Liebermanns* Bildnisse des Barons Berger und des Fürsten Lichnowsky, *Corinths* mächtige »Totenklage«, »Lüneburger Heide« und »Metzgerladen«, *Trübners* »Postillon«, *Kalckreuths* »Hamburger Patrizierin« (hier besonders gewürdigt),

Slevogts großen Akt »Am Kamin« usw.; dazu interessante Beiträge von *Pankok, Karl Walser, E. R. Weiß, Hans Brühlmann* (Stuttgart), *Th. Th. Heine, Ernst Stern* und anderen. *Orlik, L. v. Hofmann, Czeschka, Walser* und *Munch* stellen auch Szenenbilder von Berliner Theatern aus, die auf diesem Gebiete wirklich besondere Stimmungen ermöglichen. *Max Mayrshofer* (München) hat verdienten Erfolg mit seinen Bleistift- und Tuschezeichnungen (voriges Jahr bei Miethke schon aufgetreten), in denen er zwei grundverschiedene Talente zeigt. Eines für den üppigen weiblichen Akt, den er mit einer besonderen Virtuosität für rundliche Kegelschnitte in der Weise von Holofernes-Nestroys »Schlamperei« herumkugeln läßt, und eines für den yankeehaften, niggerhaften Knockabout, der aber auch ein mitteleuropäischer Strolch sein kann, in »zertepschten« Zylindern, nie gebügelt gewesenen Hosen und überhaupt ausgekegeltem Um und Auf. Diese anarchistisch angehauchte Clownerei ist eine Spezialität, die man sich merken wird. Auch bedeutende Plastik kommt aus Deutschland. Von *Max Klinger* ein kolossaler, ins Knie gebrochener Bronze-Athlet, mit jener energischen Anatomie, die ihm das Greifswalder Doktordiplom eingetragen hat, und die monumentale Liszt-Büste in Marmor. Von *Franz Metzner* einige Hilfsmodelle zu seinen Kolossalplastiken am Völkerschlachtdenkmal und Rheingoldpalast. Von *Hugo Lederer* acht mächtige Akte, Sockelfiguren vom Bismarck und Krupp, dazu der St. Georg zu Pferde von der Fassade des Museums zu Münster. Auch der edle Stil *Hermann Hallers* kommt einmal vor, weit öfter der ägyptisch-indisch archaisierende *Bernhard Hötgers,* noch öfter die slavische, schon ans Lappländische streifende Bauernplastik *W. Barlachs* (Berlin), deren kurze, breite Figürchen sich einen Stil aus dem Leben holen. *August Gauls* Berliner Tierplastik wird auch sehr gewürdigt, desgleichen die Nymphenburger Keramik von *Josef Wackerle.*

Über die Wiener Beiträge will ich mich, von Klimt abgesehen, kurz fassen. Sie bilden nicht das Kennzeichnende dieser Ausstellung. Vorzüglich sind die Interieurs und Gartenansichten *Karl Molls* (Abb. 5), jene mit gedeckten Tischen und anderem spezialistischen Geschick; *Auchentaller, W. Legler* (Abb. 6), *Breithut, List, Asir v. Rziha,* Frau *Harlfinger-Zakucka, Hans Böhler* (ein Farbenwagnis: »Kritik«), *Leopold Blauensteiner,* unser talentvoller Springinsfeld *Oskar Kokoschka* und wohl noch andere dürften zu nennen sein. Dazu allerlei Kunstgewerbe (so die brillanten Mosaiken *Forstners*), Graphisches usw. Als Originalarchitektur sei *Otto Wagners* reizendes weißes Landhaus erwähnt. Aus London ist außer vorzüglicher Graphik (*Shannon, Craig, Muirhead Bone*) viel gutes Kleinmetall zu sehen *(Ashbee* u. a.), darunter hübscher Schmuck, und eine Reihe Photographien zeigen, daß die modernen Architekten dort ebenso auseinandergehen und ebenso gegen die »Jerries« (so heißt dort ein schlechter Baumeister) zu kämpfen haben, wie bei uns.

Abb. 6. Wilh. Legler: Blick ins Jagsttal bei Kirchberg

EIN ZWICKAUER BILDSCHNITZER DES 16. JAHRHUNDERTS

VON EDUARD FLECHSIG IN BRAUNSCHWEIG

IM Frühling 1908 erwarb das Leipziger Kunstgewerbemuseum von dem bisherigen Besitzer des Schlosses *Schweinsburg* bei Crimmitschau, dem Hauptmann a. D. Eberhard Meinhold, einen spätgotischen Flügelaltar, der bis dahin, so gut wie unbekannt, an der Längswand eines zu einer kleinen Kapelle eingerichteten Raumes des Schlosses gehangen hatte [1]). Das Schloß war in andere Hände übergegangen, nun sollte auch der alte Altar verkauft werden. Soviel ich weiß, mußte, wer das Werk besitzen wollte, schnell zugreifen. Die Direktion des Kunstgewerbemuseums in Leipzig tat es und wird den Kauf nie zu bereuen haben. Sie hätte es aber nicht wagen können, wenn sie nicht durch die hochherzige Stiftung eines Gönners aller Zahlungssorgen enthoben worden wäre. Diesem Ungenannten ist es also in erster Linie zu danken, wenn eines der wichtigsten sächsischen Altarwerke der Gefahr entgangen ist, außer Landes gebracht zu werden. In der erst seit einigen Jahren geschaffenen Abteilung kirchlicher Altertümer des Museums nimmt das Werk jetzt die erste Stelle ein. Es übertrifft die übrigen durch seine Erhaltung, die, was die Schnitzwerke anbelangt, fast tadellos zu nennen ist, und durch seinen hohen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Wert. Ich kannte den Altar seit dem Juni 1905, war den Spuren des Schnitzers und des Malers schon seit Jahren nachgegangen und übernahm es daher auf Wunsch der Museumsdirektion gern, an dieser Stelle über das Werk zu sprechen.

Es ist ein Schrein mit fünf geschnitzten Heiligen, der durch zwei beiderseitig bemalte Flügel geschlossen wird und auf einem breiten Sockel ruht, der mit einem Gemälde geschmückt ist. Ehemals gehörte zu dem Schrein noch ein zweites Flügelpaar, das aber, wie es scheint, in Schweinsburg nie mit ihm vereinigt gewesen ist, weil die Gemälde zu sehr zerstört sind. Es befindet sich noch jetzt im Schlosse, wo es auf dem Boden in eine Wand eingefügt ist.

Die Mitte des Schreins nimmt *Maria* ein. Lächelnd hält sie vor der Brust mit beiden Händen den nackten Knaben, der nicht mehr still sitzen will und mit seinem Reichsapfel nach rechts hin strebt. Zu Marias Füßen erblickt man, von dem faltenreichen Mantel fast verdeckt, die Mondsichel.

Rechts von Maria steht *Barbara*. Sie hält mit der Rechten einen Kelch, während sie mit der Linken den Mantel gefaßt hat, der ihr von der linken Schulter geglitten ist.

Links von Maria steht eine andere heilige Jungfrau mit einem geschlossenen Buch vor dem Leib, das sie mit der Linken stützt, deren Finger in den Mantel greifen. Die herabhängende Rechte hält den Mantel an der Seite fest. Die Heilige kann nur *Katharina* sein. Sie hat zwar keines ihrer Kennzeichen, weder Schwert noch Rad, ist aber gekrönt wie Barbara und erscheint als deren Gegenstück. Da nun von diesen beiden, die fast immer als Paar auftreten, Katharina als die vornehmere gilt und demgemäß als Begleiterin Marias den Platz an Marias *rechter* Seite einnimmt, so ist in unserem Falle kaum ein Zweifel möglich.

Die beiden Jungfrauen wenden ihren Kopf leicht nach Maria hin und werden so mit ihr in eine engere Verbindung gebracht. Ganz ohne Beziehungen zu dieser Gruppe erscheinen die beiden männlichen Heiligen, die ihr Gesicht ganz dem Beschauer zugekehrt haben. Es ist links der unbärtige Bischof *Nikolaus,* der mit seiner Rechten ein geschlossenes Buch hält, auf dem die drei Goldklumpen liegen. Da das Buch eine fast senkrechte Lage hat, müßten sie eigentlich jeden Augenblick herunterfallen, aber der Künstler hat zu dem guten Heiligen jedenfalls so viel Zutrauen, daß er das verhindern wird. Die Rechte des Bischofs ist jetzt leer, sie hielt natürlich ehemals den Krummstab.

Ihm gegenüber, an der rechten Wand des Schreins, steht ein Papst. Die unter dem Mantel verborgene Linke zieht diesen in die Höhe, das Kennzeichen, das die Rechte hielt, fehlt. Welcher Papst mag es sein? Es kommen eigentlich nur drei in Frage: Gregor, Urban und Fabian. Gregor scheidet hier aus, weil er als Einzelfigur in der Regel nur als Genosse der drei andern großen Kirchenlehrer erscheint. Urban wurde in Sachsen viel verehrt, aber sein Attribut, die Weintraube, hat er meist auf einem Buche liegen. So bliebe nur *Fabian* übrig, der den Märtyrertod durchs Schwert erlitt, das er dann als Kennzeichen erhielt. Sieht man sich die rechte Hand dieses Papstes hier genauer an, so ist es allerdings das Wahrschein-

1) Steche erwähnt in den Bau- und Kunstdenkmälern Sachsens, Heft 12, Amtshauptmannschaft Zwickau (1889), S. 59, das Werk mit keinem Worte.

lichste, daß sie ein Schwert gehalten hat. Die ursprüngliche Bestimmung des Altars aber, von der noch die Rede sein wird, läßt es als so gut wie sicher erscheinen, daß Fabian dargestellt ist.

Den Hintergrund, von dem die fünf Gestalten sich abheben, bildet ein gemalter Teppich mit bunten Fransen. Darüber befand sich jedenfalls ursprünglich, nach anderen Arbeiten derselben Werkstatt zu schließen, ein glatter Goldgrund. Der jetzige Grund ist auf keinen Fall alt. Über den Köpfen der Heiligen wölbt sich in flachem Bogen geschnitztes gotisches Rankenwerk, das den oberen Teil des Schreins verhüllt und von beiden Seiten ausgehend in anmutigen Windungen nach der Mitte zustrebt.

Die technische Ausführung der fünf Figuren zeugt von höchster Meisterschaft. Alle Einzelheiten, namentlich der Gewandung, sind mit bewundernswerter Sorgfalt bis ins Kleinste durchgebildet. Man betrachte nur z. B. den Ledergürtel der heiligen Barbara mit dem verschlungenen Ende. Die Gesichter sind von größter Lebenswahrheit, ohne eine Spur von Idealisierung. Es sind Gestalten, wie der Künstler sie täglich sehen mochte. So ist Katharina durchaus keine Schönheit, eine Frau aus dem Volke mit etwas blödem Ausdruck, wozu die schweren Augenlider mit beitragen[1]), aber wie sie den Mund zum Sprechen geöffnet hat, das wirkt höchst lebendig. Maria und Barbara besitzen das, was ihrer Schwester an Schönheit abgeht. Gesundheit und Frohsinn sprechen aus Marias Zügen, es ist die jungverheiratete Bürgersfrau, die sich ihres lebhaften Erstgeborenen freut. Barbara ist die vornehmste von den dreien, eine anmutige sinnige Natur, eine der schönsten Gestalten der deutschen Kunst. Die beiden Männer haben faltenreiche, durchgearbeitete Gesichter, die von den Sorgen und Mühsalen ihres Lebens erzählen. Etwas Gütiges, Väterliches liegt auf dem Antlitz des heiligen Nikolaus gebreitet; tiefste Schwermut, ja quälender Seelenschmerz blickt aus den weit geöffneten Augen des heiligen Fabian. Es ist große Charakterkunst, bei der man an Dürer denkt.

Ich brauche kaum zu sagen, daß die lebenswahre Wirkung dieser fünf Bildwerke nicht in letzter Linie eine Folge der trefflichen alten Bemalung ist. Die Mäntel sind, wie immer, vergoldet.

Die *Gemälde* stehen den Bildwerken an künstlerischem Werte erheblich nach. Das des *Sockels* stellt *Christus mit dreizehn Aposteln* in mehr als Halbfigur stehend dar: Christus in der Mitte, von vorn gesehen, mit der Rechten segnend, in der Linken die Weltkugel, links von ihm Petrus mit dem Schlüssel, die Linke auf Christi Schulter legend, auf der anderen Seite Paulus mit dem Schwert. An die beiden Apostelfürsten reihen sich die anderen Apostel an, links von Petrus: Andreas mit dem Kreuz, Simon mit der Säge, Judas Taddäus mit der Keule, Matthäus mit dem Schwert, Matthias mit dem Beil; rechts von Paulus: Johannes mit dem Kelch, Jakobus d. Ä. als Pilger, Bartholomäus mit dem Messer, Philippus mit dem Kreuzstab, Jakobus d. J. mit dem Christus ähnlichen Gesicht und dem Walkerbaum und Thomas mit der Lanze.

Die *Flügel,* mit denen der Schrein geschlossen wird, enthalten auf den *Innenseiten* je zwei Gemälde. Auf jedem sind zwei in einer Landschaft sitzende Heilige dargestellt. Wir sehen auf dem *linken* Flügel oben Anna selbdritt und Elisabeth. Anna hat das Kind auf dem Schoß, das zu der rechts sitzenden kleinen Maria hinüber will. Elisabeth reicht einem vor ihr knienden Krüppel ein Brot und hält mit der andern Hand einen Teller mit Früchten. Das Gemälde darunter zeigt Petrus mit zwei Schlüsseln und Paulus mit Schwert und Buch auf einer Steinbank sitzend. Links ganz vorn kniet *der Stifter,* ein Geistlicher in weißem Chorhemd, von dem hellbraunen Untergewand sind nur die weiten, vorn mit Pelz verbrämten Ärmel sichtbar. Sein Haar ist kastanienbraun, im Gesicht schimmern die schwarzen Bartstoppeln durch. Vor ihm steht sein Wappen mit drei Reichsäpfeln auf schwarzem Grunde. — Auf dem *rechten* Flügel sehen wir oben Andreas mit dem Schrägkreuz im Gespräch mit dem Pilger Jakobus d. Ä., unten Johannes den Täufer, auf dem Schoße ein Buch, auf dem das Lamm mit der Kreuzfahne liegt, und den Evangelisten Johannes, wie er, an der Offenbarung schreibend, zum Himmel emporblickt, wo in den Wolken Maria mit dem Kinde erscheint. Er ist kopiert nach Schongauers bekanntem Stich.

Auf den *Außenseiten* der Flügel befinden sich zwei Darstellungen aus der Legende des heiligen Nikolaus und zwar *links:* wie der Heilige den Sturm auf dem Meere beschwichtigt, *rechts:* wie er sein Land von der Hungersnot befreit. Komisch wirkt die verschiedene Größe des Heiligen auf beiden Tafeln, die doch bei geschlossenem Schrein dicht aneinander stoßen. Auf dem rechten Bilde steht er ganz vorn, groß und würdig, auf dem linken steht er nur um ein geringes weiter zurück und doch ist er hier von fast puppenhafter Größe, etwas mehr als halb so groß wie dort. Die beiden Flügel, die sich noch in Schweinsburg befinden, enthalten dem Vernehmen nach zwei weitere Darstellungen aus der Nikolauslegende.

Auf dem rechten Flügel befindet sich, wie es scheint, ein Künstlerzeichen. An der weißen Kappe des Mannes ganz vorn links, mit dem der Heilige wegen des Korns unterhandelt, stehen nämlich, ganz dicht aneinander gerückt, die beiden großen Buchstaben MH, das H grün, das M gelb in der älteren Form, die früher immer als H gelesen wurde (weshalb man z. B. auch Hans Memling Hemling nannte).

Die farbige Wirkung der Rückseiten der Flügel ist grundverschieden von der der Vorderseiten und des Sockelgemäldes. Ein oberflächlicher Betrachter würde sagen: es ist hier eine andere Hand tätig gewesen. Was uns so auffällig vor Augen tritt, ist aber in Wahrheit kein Unterschied der Hand, sondern ein Unterschied der Technik, der nur durch die ver-

1) Der Eindruck ist wesentlich günstiger, wenn man sie von unten in der vom Künstler gewollten Entfernung betrachtet.

FLÜGELALTAR AUS DEM SCHLOSS SCHWEINSBURG BEI CRIMMITSCHAU (URSPRÜNGLICH HAUPTALTAR DER NIKOLAIKIRCHE IN ZWICKAU)
jetzt im Leipziger Kunstgewerbemuseum

schiedene Rangstellung der einzelnen Gemälde innerhalb des ganzen Altaraufsatzes bedingt ist, eine Wahrnehmung, die man an jedem größeren Flügelaltar machen kann, der, von moderner Restauration noch unverschont, an seinem alten Platze steht. Die Gemälde der Vorderseite und des Sockels sind mit großer Sorgfalt in Temperafarben ausgeführt, manches, wie Haar und Bart der Männer, ist pastos, reliefartig aufgesetzt. Die Färbung ist einheitlich. Dagegen sind die Bilder der Nikolauslegende in Leimfarben mit einfacher Grundierung ausgeführt. Sie wirken äußerst bunt. Einzelne Farben springen förmlich heraus. Besonders fällt die Verwendung von Schweinfurter Grün für Kleider und Pflanzen auf. In der einfachen Technik hat sich der Maler viel freier bewegen können. Wie flott und lebendig sind z. B. die kleinen Gestalten im Hintergrunde dieser beiden Bilder gezeichnet, und welche altertümliche Befangenheit herrscht auf den Vorderseiten.

Wem war der Altar ursprünglich geweiht? Die Frage ist nicht überflüssig, wie wir sehen werden. Daß Maria nicht die Titelheilige zu sein braucht, auch wenn sie in der Mitte des Schreins steht, ist sicher. Ihr gebührte eben, wenn sie mit anderen Heiligen dargestellt werden sollte, unter allen Umständen die Mitte. Wäre sie hier die Titelheilige, so müßten die Gemälde noch weiter Bezug auf sie nehmen. Aber keins von ihnen tut es. Dagegen erzählen vier Flügelgemälde (von denen in Leipzig nur zwei sind) von den Wundern des heiligen *Nikolaus,* und im Schrein nimmt der Heilige die bevorzugte Stellung zur Rechten Marias ein, freilich nicht als erster. Gleichwohl, es kann darum kein Zweifel sein: der heilige Nikolaus ist der Patron des Altars gewesen.

Es ist öfter vorgekommen, daß in Deutschland Maler und Bildschnitzer in einer Person vereinigt gewesen sind. Jedoch die Arbeitsteilung war bei größeren Altarwerken wohl die Regel. So ist es auch hier. Es wird niemand geben, der nicht sähe, wie himmelweit verschieden die Kunst des Bildschnitzers von der des Malers ist. Schon ein äußerlicher Umstand beweist, daß das Werk von *zwei* Künstlern geschaffen worden ist, die der Zufall wahrscheinlich aus verschiedenen Gegenden Deutschlands zusammengeführt hatte: es handelt sich um nichts Geringeres, als um den *Bart* des heiligen Nikolaus. Der Bildschnitzer stellt den Heiligen bartlos dar, der Maler bärtig. Vielen mag das belanglos erscheinen, der Ikonograph aber legt mit Recht Gewicht auf derartige Dinge. Zeigt sich doch hierin nicht etwa persönliche Willkür der beiden Künstler, sondern der Zwang der Überlieferung zweier verschiedener Landschaften.

Wir bewundern an dem Werke die Arbeit des Bildschnitzers, die des Malers weckt nur unser Interesse. Ich beschäftige mich im folgenden ausschließlich mit dem Größeren von beiden.

Der Nikolausaltar hat seine Geschichte, freilich keine allzu wechselvolle, es ist ihm entschieden besser gegangen als so vielen andern Altären, die schließlich in einem modernen Kunstgewerbemuseum Unterkunft gefunden haben. Über 300 Jahre stand er in der

Der Heilige Nikolaus vom Schweinsburger Altar

Die Heilige Barbara vom Schweinsburger Altar

kleinen Kirche zu *Bockwa* bei Zwickau. Als diese 1856 abgetragen worden war, weil sie einem Neubau hatte Platz machen müssen, wurde er in einer Scheune untergebracht. Dort fand ihn der Besitzer des Rittergutes Schweinsburg, Herr R. Meinhold, unter Ackergeräten verstaubt und beschädigt, erwarb ihn für 25 Taler, ließ ihn durch den Maler Wolfram aus Dresden säubern und oberflächlich restaurieren und hing ihn noch in demselben Jahre 1856 in seiner Schloßkapelle auf. Für die Bockwaer Kirche ist der Altar jedoch nicht von Anfang an bestimmt gewesen. Wie Herzog in seiner »Chronik der Kreisstadt Zwickau« (1839) berichtet, stand er ursprünglich in der Nikolaikirche in *Zwickau*. Diese war die kleinste Kirche innerhalb der Ringmauern. Zur Reformationszeit, um 1524, kam sie außer Gebrauch und 1529 wurde sie völlig geschlossen. Wenn es nun weiter heißt, die Nikolaikirche habe zwei Altäre besessen, den zu St. Wolfgang und den zu St. Fabian-Sebastian, der Wolfgangsaltar sei 1475 von dem reichen Hans Federangel gestiftet und der Aufsatz, der diesen Altar geschmückt habe, sei später in die Bockwaer Kirche übertragen worden, so stimmt dies nur zum Teil. Unser Altar ist ja gar kein Wolfgangsaltar, als der er bis jetzt immer gegolten hat, sondern, wie wir gesehen haben, ein Nikolausaltar. Wolfgang kommt unter den dargestellten Heiligen überhaupt nicht vor. Und auch wenn wir gar keine urkundlichen Nachrichten über die Altäre der Zwickauer Nikolaikirche hätten, *eines* wüßten wir doch ganz genau: daß der Hauptaltar selbstverständlich dem hl. Nikolaus geweiht gewesen ist. Tatsächlich hat es, wie mir Prof. Dr. Langer in Zwickau mitteilt, nicht zwei, sondern vier Altäre dort gegeben: den Hochaltar (S. Nicolai), den S. Wolfgangi, den S. Andreae und den Fabian-Sebastians-Altar. Den Hauptaltar also schenkte der Rat von Zwickau, wahrscheinlich erst 1529, nicht schon 1511, wie Herzog sagt, der Bockwaer Kirche, die er als Patron hatte bauen lassen (am 10. August 1511 war der Grundstein gelegt worden).

Was nun den *Stifter* betrifft, der auf dem linken Flügel dargestellt ist, so sahen wir schon: es ist ein Geistlicher, also nicht der reiche Tuchhändler und Ratsherr Hans Federangel, von dem die Überlieferung spricht. Das Wappen mit den drei Reichsäpfeln ist auch nicht das der Familie Federangel (sie führt eine Feder und einen Angelhaken). Welcher Familie es angehört, läßt sich ganz sicher sagen. In der Marienkirche in Zwickau unter der südlichen Empore hängt ein Gemälde vom Jahre 1500, das Epitaph des Pfarrers der Marienkirche Stephan Gülden. Darauf befinden sich zwei Wappen, das eine genau so, mit drei Reichsäpfeln, wie auf unserm Altar, das andere mit einer Hausmarke. Es wäre also möglich, daß der Pfarrer Stephan Gülden auch den Altarschrein für die Nikolaikirche gestiftet habe. Aber Erwägungen anderer Art schließen ihn, den am 26. März 1503 Verstorbenen, als Stifter aus. Dann käme, da von keinem weiteren Angehörigen der Familie etwas bekannt ist, der Geistlicher gewesen wäre, nur noch der Magister *Wolfgang Gülden* in Frage, der (nach Herzogs Chronik II, 164 u. 170)

1503 Schulmeister, d. h. Rektor der lateinischen Stadtschule wurde, 1508 aber als Pfarrer nach Annaberg versetzt wurde. Herzog meint, Wolfgang sei vielleicht ein Bruder Stephans gewesen. Dem ist aber nicht so. M. Wolfgang Gülden war ein Sohn des Hans Gülden, der Pfarrer Stephan Gülden dagegen ein Sohn des Stephan Gülden, wie aus einem Verzeichnis der Wohltäter der Zwickauer Schulbrüderschaft[1]) hervorgeht. Man könnte also eher annehmen, die Väter der beiden geistlichen Herren seien Brüder gewesen. Auf jeden Fall besteht zwischen dem Stifter des Nikolaialtars und dem auf dem Gemälde in der Marienkirche dargestellten Stephan Gülden eine große Familienähnlichkeit.

Wichtiger als die Frage nach dem Stifter ist die nach dem Schöpfer des Altarschreins. Als ich das Werk am 2. Juni 1905 zum ersten Male in Schweinsburg sah, war mir der Meister schon lange kein Unbekannter mehr. Ich kannte von ihm bereits einunddreißig Altäre oder Reste von solchen. Heute kenne ich achtunddreißig, ich kenne auch seinen Namen und weiß, wo er seine Werke geschaffen hat. Wie ich dazu gekommen bin, ist typisch für den Gang derartiger Forschungen, es sei mir darum gestattet, etwas ausführlicher davon zu sprechen, besonders da der Zufall mehrmals eine eigenartige Rolle dabei gespielt hat.

Als der Königl. Sächs. Altertumsverein in Dresden im Herbst 1900 sein fünfundsiebzigjähriges Jubiläum feierte, überreichte er seinen Mitgliedern ein Tafelwerk mit Abbildungen der Hauptwerke seiner Sammlung in Lichtdruck[2]). Den erläuternden Text dazu hatte ich geschrieben. Ich hatte darin zum ersten Male den Versuch gemacht, die mir bekannten sächsischen Bildwerke und Gemälde nach Meistern zu ordnen und diese bestimmten Kunstzentren zuzuweisen. Nur zwei Flügelaltäre aus Gersdorf, offenbar aus derselben Werkstatt hervorgegangen, wußte ich nirgends unterzubringen. Es gibt drei sächsische Kirchdörfer namens Gersdorf. Man hatte mir das bei Leisnig als Herkunftsort bezeichnet, es war ein Irrtum, wie sich erst nach mehreren Jahren herausstellte, verhängnisvoll insofern, als nun auch Gurlitt die beiden Altäre in den Bau- und Kunstdenkmälern Sachsens an falscher Stelle, in dem der Amtshauptmannschaft *Döbeln* gewidmeten Hefte (S. 54—55) beschrieb. In Wahrheit stammen sie aus Gersdorf bei Hohenstein-Ernstthal. Die geschnitzten Figuren dieser Altäre, wenn auch künstlerisch nicht durchweg hervorragend, zeugten doch von großer Eigenart ihres Schöpfers, die sich leicht einprägte, so daß man sie kaum mit andern, z. B. Freiberger oder Leipziger Bildwerken verwechseln konnte. Zuerst in den folgenden Jahren, Anfang Juni 1901, trat mir diese Eigenart in dem Altarschrein entgegen, den das Leipziger Kunstgewerbemuseum aus dem Schloß Hinterglauchau erworben hatte; darauf an zwei Altären in den Kirchen von Cranzahl und Neudorf an der böhmischen Grenze, südlich von Annaberg, an vier Altären im Freiberger Altertumsmuseum, die aus Dörfern südlich von Zwickau stammten und an einem besonders schönen Altar aus der Johanniskirche in Chemnitz in der Sammlung des dortigen Altertumsvereins. Eines Tages erkannte ich, daß verschiedene Gestalten des unbekannten Meisters doch eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der hochgerühmten Gruppe der Beweinung Christi in der Marienkirche zu Zwickau hätten, die in Bodes deutscher Plastik S. 207 abgebildet ist. Die Lage der bisher genannten Orte zwang fast zu der Annahme, der Meister sei in *Chemnitz* tätig gewesen. Ende 1901 kannte ich bereits zwölf Altäre von ihm; Ende 1902 waren es gegen dreißig geworden. Ich nannte ihn den »Meister der Zwickauer Beweinung Christi«, glaubte aber schon seinen wirklichen Namen gefunden zu haben. Im Sommer 1902 machte ich zufällig die Bekanntschaft des Dekorationsmalers Mebert in Dresden. Er hatte kurz vorher im Auftrag der Kgl. Sächs. Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler einen kleinen Flügelaltar der Kirche von *Ursprung* bei Chemnitz restauriert und teilte mir nun als etwas besonders Merkwürdiges mit, nach dem Abnehmen der Figuren von dem Hintergrunde seien an mehreren Stellen Namen und Jahreszahlen zum Vorschein gekommen. Glücklicherweise hatte er außer dem ganzen Altar auch das leere Gehäuse photographiert. Er war so liebenswürdig, mir beide Photographien zu schenken. Danach steht auf den von den Figuren bedeckten, ausgesparten Stellen des Hintergrundes in ziemlich großen, etwas unbeholfenen gotischen Schriftzügen mit dem Pinsel geschrieben: 1. im Schrein hinter der linken Heiligen: *1513 · pet*(*er* verwischt) *brauer;* 2. im rechten Flügel oben: *ihs,* unten: *peter brauer 1513 · jar*[1]). Die Figuren des Altärchens aber, den ich bald nach dieser Begegnung in Ursprung in Augenschein nahm, erwiesen sich in jeder Einzelheit als Arbeiten des Meisters der Zwickauer Beweinung Christi. Das nächste, was ich tat, war, beim Chemnitzer Stadtarchiv anzufragen, ob der Name Peter Brauer sich dort nachweisen lasse. Die Antwort lautete verneinend.

Inzwischen hatte es sich gezeigt, daß in der Umgegend von *Zwickau* sich viel mehr Werke des Meisters nachweisen lassen als in der von Chemnitz. Ich beginne zu schwanken. Es vergehen drei Jahre. Langsam neigt sich das Zünglein der Wage Zwickau zu. Dann kommt wieder ein Zufall: ich blättere eines Tages ohne besonderen Zweck in der Herzogschen Chronik von Zwickau, einem mir von meinem Elternhause her vertrauten Buche. Da springt mir auf einmal der Name *Peter Brauer* in die Augen — beim Jahre 1646. Herzog gedenkt da beim Tode eines

1) Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins Heft 3, 1891, S. 68—69.

2) Die Sammlung des Kgl. Sächs. Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken, herausgegeben von Otto Wanckel. Dresden, Selbstverlag des K. S. Altertumsvereins, 1900.

1) Der Bericht über die Tätigkeit der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen in den Jahren 1900, 1901 und 1902 hält es nicht für wert, die wichtige Entdeckung auch nur mit *einem* Worte zu erwähnen.

Malers Victorin Ottmannsdorf in einer Anmerkung auch der früher in Zwickau lebenden Maler und nennt als den ältesten, »um 1536«, eben den Peter Brauer.

Nun waren alle Zweifel beseitigt. Ich wandte mich an Herrn Prof. Dr. Otto Langer, der mit der Ordnung des Zwickauer Ratsarchivs betraut ist, und er war so liebenswürdig, in der von mir bezeichneten Richtung Nachforschungen anzustellen, die nun auch von Erfolg begleitet waren. Bis jetzt verdanke ich ihm die folgenden Mitteilungen über Peter Brauer oder Breuer (so wird er durchweg genannt, geschrieben Brewer).

1. Peter Brewer von Bernburg hat *1510* am Tage Felicis in pincis (= 14. Januar) das Bürgerrecht von Zwickau erlangt. Sein Beruf wird dabei nicht angegeben.
2. *1525* gibt Peter Brewer 20 Groschen Heerfahrtsgeld.
3. *1530* wird aus Anlaß der Türkenhilfe der Grundbesitz, den »Peter Brewer Mahler« hat, angegeben. Er erscheint da schon als ein vermögender Mann, denn er besitzt Haus und Hof, dann Äcker nebst Wiesen und Teichen in Pöhlau, einen Acker bei dem hl. Geist und einen Garten.
4. Aus dem Lehnbuch von *1536* ersieht man, daß »Peter Brewer Mahler« auf dem Graben vor dem Tränktore wohnt. Sein Grundbesitz wird da noch etwas genauer bezeichnet.
5. *1541* am Montag nach Nativitatis Mariae (= 12. September) ist Peter Breuer verschieden (nach dem Kirchenregister zu St. Katharinen). Er hinterließ eine Witwe, namens Barbara und wahrscheinlich auch einen Sohn.

Peter Breuer hat also mindestens von 1510 bis 1541 in Zwickau gewohnt. Ich halte es für durchaus wahrscheinlich, und Professor Langer stimmt mir darin bei, daß er schon einige Jahre in der Stadt tätig gewesen war, bevor er Bürger wurde. Der Altar der Nikolaikirche, dessen Stifter 1508 nach Annaberg zog, wenn Herzog uns recht berichtet, wäre dann eins seiner ersten Werke in Zwickau gewesen. Es ist aber durchaus nicht nötig, seine Vollendung schon 1508 anzusetzen, nur der Auftrag zu dem Altar müßte notwendigerweise vor dem Wegzug des M. Wolfgang Gülden erfolgt sein.

Es könnte jemand einwenden, Peter Breuer könne nicht die Figuren des Nikolaialtars geschnitzt haben, da er »Maler« genannt wird. Darauf ist zu erwidern, daß solche Fälle in Menge namhaft zu machen sind, wo große Altarwerke, deren wertvollste Teile aus Schnitzereien bestanden, bei einem »Maler« bestellt worden sind. Da es eine farblose Holzplastik kaum gab (die Ausnahmen zählen hier nicht), mußte eben jeder Bildschnitzer zugleich auch Maler sein.

Unser Künstler wird bei seiner Aufnahme unter die Bürger Zwickaus als Peter Breuer *von Bernburg* bezeichnet. Damit kann nur die anhaltische Stadt dieses Namens gemeint sein. Aber unentschieden muß es vorläufig, wie meist in solchen Fällen, bleiben, ob Bernburg seine Heimatstadt oder sein letzter Aufenthaltsort vor seiner Übersiedelung nach Zwickau gewesen ist. Eine Anfrage, die ich deshalb nach Bernburg richtete, war ohne Ergebnis[1]).

Seine *künstlerische* Heimat ist sicher nicht hier, sondern in Würzburg zu suchen. Er ist ohne jeden Zweifel ein Schüler des großen Tilman Riemenschneider gewesen. Man braucht nur einige seiner größeren Arbeiten gesehen zu haben. Der Zwickauer Altar des Leipziger Kunstgewerbemuseums zeigt es auch, freilich nicht so deutlich, wie andere Altäre, in denen jüngere männliche Heilige, wie Johannes d. Ev., Laurentius, Stephanus mit üppigem Lockenhaar dargestellt sind. Bei ihnen findet man technische Eigentümlichkeiten (z. B. die tiefen Bohrlöcher im Haar), die bei Riemenschneider genau so wiederkehren. Auch Eigenheiten der weiblichen Tracht weisen unmittelbar auf ihn. Nur sind Breuers Gestalten kräftiger empfunden und in den Formen gedrungener als die seines Meisters. Bei größeren Maßen wird er leicht etwas derb, am besten gelingen ihm Gestalten von etwa einem Meter Höhe und darunter, die oft von einer entzückenden Anmut sind.

Selbstverständlich sind nicht alle Werke des Meisters auch Meisterwerke. Er sah sich sicherlich seine Besteller an und hütete sich wohl, seine *ganze* Kunst an den kleinen Altar einer armen Dorfkirche zu setzen. So dachten alle Künstler seiner Zeit. Aber fast alles, was er geschaffen hat, ragt doch über den Durchschnitt empor, und seine besten Arbeiten verdienen einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Kunst. Eine von ihnen, die Gruppe der Beweinung Christi in der Marienkirche in Zwickau, ist ja schon seit fast fünfundzwanzig Jahren durch Bode in ihre Rechte eingesetzt worden. Er bildet sie in seiner Geschichte der deutschen Plastik S. 207 ab und schreibt dazu: nach der Energie des Ausdrucks und der Trefflichkeit in der naturalistischen Durchbildung der Körper dürfe sie wohl als Meisterwerk unter den sächsischen Bildwerken dieser Zeit gelten und sie verdiene nach dieser Richtung unter den deutschen Skulpturen überhaupt einen hohen Platz. »Der Treue in der Wiedergabe des toten Körpers und in den verweinten Zügen der Maria entspricht ein gewaltiger Ernst der Auffassung und eine Meisterschaft in der Kenntnis des Körpers, welche der realistischen Wiedergabe der Körper den Eindruck des Abschreckenden

1) Falls die folgende Beobachtung richtig ist, wäre Bernburg nur sein letzter Aufenthaltsort gewesen. Bode veröffentlicht in seiner Geschichte der deutschen Plastik S. 175 eine Holzstatue der hl. Elisabeth, die sich mit ihrem Gegenstück, einem hl. Bischof, in der Kirche zu *Staßfurt* befindet. Mich erinnert die hl. Elisabeth (ich kenne sie nur aus dem Holzschnitt) sehr an Peter Breuer. Staßfurt ist von Bernburg etwa so weit entfernt, wie Glauchau von Zwickau; man erreicht es mit der Bahn, noch dazu auf Umwegen, in etwa einer halben Stunde. Die Entfernung ist also ganz gering. Bode sagt von den beiden Staßfurter Gestalten, sie zeigten eine sehr eigenartige Mischung von Eigentümlichkeiten des Wolgemut und des Riemenschneider. Dasselbe könnte man auch von manchen Arbeiten Peter Breuers sagen.

völlig benimmt.« Die Gruppe stand ursprünglich in einem Schreine auf dem Altar Compassionis Mariae in der Marienkirche, der in der Reformationszeit beseitigt wurde. Jetzt steht das schöne Werk auf dem Altarplatz an der Südseite im Dämmerlicht, nur mit Mühe zu genießen, auf einem hohen modernen Sockel, und was noch bedauerlicher ist, von einem großen Kreuz überragt, das geradezu den künstlerischen Eindruck zerstört. Das ist das Werk des Baurats Mothes, des letzten Erneuerers der Marienkirche. Man täte gut, das größte Ärgernis, das Kreuz, wieder zu beseitigen. Bekanntlich haben die deutschen Bildschnitzer es immer unterlassen, der oft dargestellten Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi ein Kreuz beizufügen. Sie haben gewiß ihre Gründe gehabt.

Der Meister Peter Breuer ist ein viel beschäftigter Mann gewesen. So ziemlich alle Altäre, die in den Kirchen der engeren und weiteren Umgebung Zwickaus aus vorreformatorischer Zeit noch vorhanden sind, rühren von seiner Hand her. Ich zähle die Orte kurz auf. In südlicher und südöstlicher Richtung hat er Altäre geliefert nach: Lichtentanne, Vielau (jetzt in der Sammlung des Zwickauer Altertumsvereins), Härtensdorf (jetzt im Schlosse Wildenfels), Schönau, Culitzsch (das meiste jetzt im Freiberger Museum), Niedercrinitz (im Freiberger Museum), Weißbach, Hartmannsdorf bei Kirchberg, Stangengrün (das meiste im Freiberger Museum), Röthenbach, Rodewisch, Lößnitz (nur noch eine Christusfigur vorhanden), Niederzwönitz (nur noch kümmerliche Reste), Kloster Grünhain (1520, jetzt in Cranzahl). — In nördlicher, nordöstlicher und östlicher Richtung nach Weißenborn (nur noch eine verstümmelte Figur, jetzt in der Zwickauer Altertumssammlung), Thurm (zwei Altäre), Schloß Hinterglauchau (jetzt im Leipziger Kunstgewerbemuseum), Mülsen-St. Jakob, Gersdorf bei Hohenstein-Ernstthal (zwei Altäre, jetzt in der Sammlung des Kgl. Sächs. Altertumsvereins in Dresden), Ursprung (1513), Kirchberg bei Stollberg (das meiste jetzt im Freiberger Museum), Leukersdorf, Meinersdorf, Chemnitz (Johanniskirche, jetzt in der dortigen Altertumssammlung), Kleinolbersdorf. In weiterer Entfernung von Zwickau finden sich Werke von ihm in: Neudorf, südlich von Annaberg (jetzt im Dresdner Kunstgewerbemuseum), Lauterbach bei Marienberg (nur eine Marienfigur, vielleicht aus einer anderen Kirche), Nauhain, westlich von Döbeln, Schloß Gnandstein, südlich von Frohburg (drei Altäre), Dobia, Reuß j. L., westlich von Elsterberg, Söllmnitz und Hirschberg, Reuß j. L., nordöstlich von Gera (beide jetzt im Städtischen Museum in Gera, der eine Altar in kindischer Weise zurechtgemacht).

Zum Schluß noch ein paar Worte über den Meister, der mit Peter Breuer am Zwickauer Nikolaialtar zusammengearbeitet hat, den Maler des Sockels und der Flügel. Auch seine Tätigkeit läßt sich noch heute in einer kleinen Anzahl von Gemälden verfolgen, die zu den tüchtigsten in Sachsen gehören. Ich komme später an anderer Stelle ausführlich auf ihn zu sprechen. Von ihm kenne ich folgende Werke:

1. Das Epitaph des Stephan Gülden, von dem ich schon gesprochen habe, in der Marienkirche in Zwickau. Es ist leider, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert, so übermalt, daß es zur Beurteilung des Meisters nicht mehr herangezogen werden kann;
2. Maria mit Kind und Magdalena in der Sammlung Weber in Hamburg (Nr. 44), wahrscheinlich von Stephan Gülden gestiftet, da auf ihm dieselben zwei Wappen vorkommen, wie auf dem ebenerwähnten Epitaph in Zwickau;
3. die Ausstellung Christi in der Sakristei der Marienkirche in Zwickau, das Epitaph des 1509 verstorbenen Balthasar Teufel;
4. Maria mit Kind und
5. die heilige Katharina mit der Familie Pflug, beide in der Annenkirche in Annaberg;
6. den Wolfgangsaltar in der Gottesackerkirche in Buchholz;
7. den Altar des ehemaligen Annaberger Franziskanerklosters, dessen Teile jetzt an den Chorwänden der Katharinenkirche in Buchholz hängen. Es ist sein größtes und bestes Werk.

Zwickau ist nicht etwa erst durch diese beiden Meister zum künstlerischen Mittelpunkt für einen größeren Teil Sachsens geworden. Schon am Beginn des 15. Jahrhunderts begegnet uns dort ein Meister *Jakob* der Maler, der einen großen Ruf gehabt haben muß. 1405 wird bei ihm ein Altarwerk für das Dominikanerkloster in Plauen i. V. bestellt. 1461 soll der Maler *Matthes* ein großes Altarwerk für die Klosterkirche zu Grünhain abliefern. Immer mehr Namen von Künstlern tauchen aus den Urkunden und Akten des Zwickauer Ratsarchivs auf, deren Kenntnis ich Herrn Prof. Dr. Langer verdanke: 1496 ein Maler *Löffelholz*, 1499 ein Maler *Philipp*, 1510 bis 1514 ein Maler *Lienhart Herrgott*. Ferner berichtet der Chronist Herzog von einem Maler *Matthes Reinhardt* (um 1538) und von einem renommierten Maler *Hans Helbig*, der 1558 gestorben sei. Kurz, Zwickau rückt allmählich auch in der Kunstgeschichte in die Stellung ein, die es schon längst in der politischen, der Wirtschafts- und der Geistesgeschichte Sachsens einnimmt.

Abb. 1. Graf Leopold von Kalckreuth: Bildnis

ZEHN JAHRE BERLINER SEZESSION

Von Max Osborn

EIN volles Jahrzehnt hat die Berliner Sezession nunmehr mit außerordentlichen Erfolgen den Kampf für die Freiheit und den Fortschritt der Kunst in der Hauptstadt des neuen Deutschland geführt. Sie kann auf diese Arbeit mit großer Genugtuung zurückblicken. Fast alles, was sich ihre Begründer von ihrem Unternehmen versprechen durften, als sie in den ersten Monaten des Jahres 1899 zusammentraten, um den Exodus aus dem Moabiter Glaspalast zu vollziehen, hat sich erfüllt. Die schablonenhafte Routine und die Konvention, die bis dahin in Berlin unumschränkt das Zepter schwangen, sind gewiß nicht ermordet und ausgelöscht, aber depossediert, und darauf kam es an. Die neuen Errungenschaften, die das letzte Menschenalter ringsum in Europa geboren, und die in den neunziger Jahren in Berlin nur zögernde Anerkennung gefunden hatten, setzten sich durch und erweiterten und bereicherten den Anschauungskreis der ganzen deutschen Kunstwelt. Zehn Jahre lang war die Sezession Unruhstifterin und Ruferin im Streit, und eben darum ein Element der Entwicklung; war sie die bewegliche und bedeutsame Vermittlungsstelle für unsere Beziehungen zum Auslande, Anregerin und Lehrerin, Befreierin und Führerin, oft wagehalsige Revolutionärin und enfant terrible, doch immer der Sauerteig des gesamten norddeutschen Betriebes. Die Schwierigkeit und die Hitze des Kampfes, den sie ausfechten sollte, waren bei ihrer Begründung noch gar nicht zu übersehen. Denn erst im Beginn des neuen Jahrhunderts gesellte sich zu dem künstlerischen Krieg, den sie eröffnet hatte, der Krieg gegen die maßgebenden Instanzen des öffentlichen Lebens, die sich in unbegreiflicher Verblendung aus angeborenem reaktionären Gefühl zu Beschützern aller alternden und veralteten Kunsttendenzen aufwarfen. Das war jedoch mehr ein Glück als ein Unglück.

Denn gerade durch diese Opposition gegen die konservativen und rückschrittlichen Mächte erlangte die Sezession Berlins eine ganz andere Popularität als die Münchens oder Wiens oder anderer deutscher Städte, denen sie sich als die jüngste anschloß. Und diesen ungünstig-günstigen Verhältnissen dankt sie es heute, daß sie sich so lange streitbar und frisch und jung halten konnte. Sie hat Sieg auf Sieg errungen, aber es bleiben noch Festungen genug übrig, die sie zu umzingeln und zu erobern hat, und die Forderung der unausgesetzten Kriegsbereitschaft, die so an sie gestellt ward, hat ihre Kraft und Zähigkeit immer aufs neue gestählt und erhöht. Die Behörden betrachten sie noch heute als nichts weiter denn als eine unbequeme und peinliche Erscheinung. Die preußische Regierung hat an dem Grundsatz festgehalten, diese Outsiders ähnlich zu behandeln wie im Staatsleben die Sozialdemokratie. Sie versagt ihnen nicht nur Unterstützung, sondern sogar die Anerkennung ihrer Gleichberechtigung neben den akademisch-genossenschaftlichen Kollegen. Die Landeskunstkommission besucht bei ihren offiziellen Rundgängen noch immer nicht die Ausstellungen der Sezession; Vertreter der Regierung oder der von ihr abhängigen Körperschaften machen einen weiten Bogen um ihre Eröffnungsfeierlichkeiten und schleichen gleichsam nur heimlich in die Räume des Revolutionshauses am Kurfürstendamm. Die Reichsregierung bleibt dabei, daß sie allein die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft als die berufene Künstlerkorporation betrachtet, und sieht den Deutschen Künstlerbund, die Gemeinschaft der Sezessionen, bei Unterhandlungen mit der Künstlerschaft oder bei offiziellen Zuwendungen, die ihr gemacht werden, als nicht vorhanden an. Die Stadt Berlin ist eben erst diesem belustigenden Beispiel gefolgt und hat, als sie in einer Anwandlung von Kunstsinn eine Summe für jährliche Ankäufe von Werken einheimischer Künstler in ihren Etat einstellte, die Sezession gleichfalls umgangen. Kein Wunder, daß bei solchen Zuständen die Bedeutung der freiheitlich gesinnten Vereinigung in zehn langen Jahren nicht die geringste Einschränkung erfahren hat.

Aber dies alles sind schließlich nur Dinge des äußeren Kunstlebens, die für die innere Lage wenig oder gar nicht in Betracht kommen. Wenn die Sezession auch hier die Notwendigkeit ihrer Existenz immer aufs neue erwiesen hat, so ist das nicht Glück, sondern wahres Verdienst. Denn dies wäre unmöglich gewesen, wenn ihre Gründer und Führer nicht mit eiserner Konsequenz an den Prinzipien der Freiheit festgehalten hätten, die sie einst aufgestellt haben. Die Entwicklung der Kunst ist seit jenem Jahre 1899, da die Sezession aus einem Protest Unzufriedener entstand, schon längst wieder an einem neuen Wendepunkte angelangt. Damals stand alles auf einem großen Streben nach Licht und Bewegung; heute steht alles auf dem Streben nach Farbe und Form. Was die Älteren sagen wollten, haben sie im Kreise dieser unabhängigen Organisation nicht nur nach Herzenslust aussprechen können, sie haben es auch dem Publikum der Kunstfreunde so fest eingeprägt, daß es heute schon als selbstverständlicher allgemeiner Besitz gilt. Zu Beginn der achtziger Jahre, als die Berliner Sommerausstellung, damals lediglich ein Unternehmen der Akademie, noch am Kantianplatze auf der Museumsinsel stattfand, an der Stelle, wo heute das Kaiser-Friedrich-Museum steht, erhob sich um Uhdes Bild »Lasset die Kleinen zu mir kommen« ein heute nicht mehr begreiflicher Lärm. Man tobte gegen die Aufnahme des Gemäldes, es entspann sich ein wilder Kampf der Meinungen in der Künstlerschaft und in der Presse, und nur mit Mühe gelang es, dem kühnen Münchener schließlich doch noch die Pforten der Ausstellung zu öffnen. Die Inhaber der ewig gültigen Kunstgesetze erinnern sich nicht gern an diesen Vorgang, und sie wollen auch nicht mehr daran denken, daß sie einst Max Liebermann und die Seinen verfehmt haben. Alles, was diese älteren »Modernen« wollten, ist heute akzeptiert, wenn man sich auch beileibe nicht eingestehen will, daß die Umwandlungen, die klar zutage liegen, auf ihr Verdienstkonto zu schreiben sind. Betritt man in diesem Sommer die Große Ausstellung am Lehrter Bahnhof, so bemerkt man, daß die Umgestaltung der Räume sich durchweg an die neuen Tendenzen des Kunstgewerbes und der Innenarchitektur gehalten hat, daß die Hauptsäle fast ausnahmslos Bilder, ja auch Skulpturen enthalten, die ohne die Einwirkung der Sezessionen nicht zu denken wären. Aber als wenn man aus all diesen Ereignissen nichts gelernt hätte, sträubt man sich nun wieder gegen das Neue und Allerneueste, was da draußen in Charlottenburg nach Ausdruck und Geltung ringt. Daher die unfreiwillige Komik der Äußerungen: man brauche jetzt die Sezession nicht mehr, da ja ihre Ziele im großen und ganzen erreicht seien, und da ihre anerkannten Meister heute in der Großen Ausstellung gar nicht mehr so sehr aus dem Rahmen der Umgebung fallen würden. Man sieht eben nicht, daß eine jüngere und jüngste Generation wieder ganz neue Fragen zur Debatte stellt, und daß es unbedingt eine Stelle geben muß in Berlin, wo diese Forderungen unbehindert ausgesprochen werden dürfen.

Was diese Jüngsten wollen und ersehnen, ist gewiß heute noch nicht völlig klar übersehbar. Und bei dem Mangel an wahrhaft bedeutenden Individualitäten mußten die leitenden Herren der Sezession in den letzten Jahren allerdings oft gastfreundlicher sein, als die strengste Kritik es erlaubt hätte. Mußten sie auch tastenden, experimentierenden, unsicheren Neulingen Platz einräumen, den Maßstab ihrer Jury vom Können gelegentlich auf das Wollen umschreiben. Zweifellos liegt darin auch eine gewisse Gefahr für die jungen Leute, denen durch eine allzu freundliche Aufnahme leicht der Kamm schwillt, und die nun wirklich zu glauben anfangen, das Wollen genüge schon, und mit den Forderungen des Könnens sei es nicht so schlimm.

Aber in dieser beherzten Ermunterung der Nachdrängenden liegt doch auch ein großes Verdienst. Gewiß, die Tendenzen des Nachwuchses sind schließlich nichts anderes als Entwicklungskonsequenzen dessen, was die Älteren einst trieben und heute noch

Abb. 2. GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH: ALTE DAME IM GARTEN

treiben. Und dennoch werden diese beiden Gruppen durch eine scharfe Grenzlinie geschieden. Es hat auch in der Sezession nicht an Versuchen gefehlt, den Jüngeren die Tür zu verschließen, aber man hat immer wieder eingesehen, daß es nicht die Sache der Führer sein konnte, nachdem sie sich selbst durchgerungen haben, nun die Hände bequem in den jetzigen Sezessionsausstellung den Saal, der dem Gedächtnis Leistikows gewidmet ist, so erscheint jenes Auftreten des liebenswerten Künstlers doppelt bewunderungswürdig. Denn allerdings haben wir jetzt das Gefühl, daß die Kunst dieses Malers der Mark mit den Gebärden der Jüngsten schlechterdings nichts mehr gemein hat. Flugs sind darum auch die Gegner

Abb. 3. Emil Rudolf Weiß: Weibliche Akte im Freien

Schoß zu legen. Es war besonders ein Verdienst Walter Leistikows, daß er noch im letzten Jahre seines Lebens mit temperamentvoller Entschiedenheit dafür eintrat, dem neuen Geschlecht müsse ohne Kleinlichkeit Entgegenkommen gezeigt werden. Mit Recht hat Liebermann an Leistikows Bahre diese leidenschaftliche Parteinahme des Freundes für die Werdenden betont und gepriesen. Sieht man auf der auf dem Plan und weisen mit ironischem Lächeln darauf hin, daß dieser Mann eigentlich gar nicht »in die Sezession gehöre«. Ebenso wie sie das von Leibl immer wieder gern sagen. Ebenso wie sie im vergangenen Winter die gleiche Bemerkung machten, als die Sezession die große Franz Krüger-Ausstellung inszenierte. Weil sie wiederum vergessen, daß Leistikow nur durch die Sezession und durch die Ver-

einigung der »XI«, die in den neunziger Jahren ihre Vorfrucht bildete, emporgekommen; daß nach Leibl in Berlin kein Hahn krähte, ja, daß er in der Nationalgalerie kaum vertreten war, bevor sich die modernen Revolutionäre seiner annahmen; daß Franz Krügers solide Tüchtigkeit von Menzels Ruhm völlig verdunkelt war, bevor die Jahrhundertausstellung ihn zu neuem Lichte emporhob, die ihrerseits nichts war als eine Projizierung moderner Anschauungen auf unsere kunstgeschichtliche Betrachtung.

Darin aber haben diese vergeßlichen Leute durchaus Recht: daß zwischen Leistikows beruhigter epischer Malweise, deren Wurzeln noch bis zu Gude zurückreichen, und den koloristischen Kühnheiten der Gegenwart Länder und Meere liegen. Gerade an dieser Gegenüberstellung wird der Wandel des letzten Jahrzehnts verblüffend deutlich. 1899 waren noch Manet und seine Genossen aus der älteren Impressionistengeneration die Anreger; 1909 heißen die Führer Cézanne, van Gogh, Gauguin. Wie groß der Kontrast ist, erkennt man auf der diesjährigen Ausstellung mit vorher nie gefühlter Deutlichkeit. Die Jungen erschlagen die Alten fast mit ihrer unbekümmerten und ungezähmten Farbenwucht und -Energie; bedrohen sie um so mehr, als man ihre lärmenden Experimente nicht zusammen hängen konnte, um die Provokation des Bourgeois-Geschmacks nicht zu weit zu treiben, sondern sie mit anderen Werken mischen mußte, so daß schreiende Kontraste entstanden, bei denen die arrivés zunächst den Kürzeren ziehen.

Abb. 4. Max Liebermann: Porträt des Geheimrats Dr. ing. Emil Rathenau

Ein radikales Bekenntnis zur Farbe also, in Verbindung mit einem bemerkenswerten Streben zu großer, zusammenfassender Formanschauung — das ist das Credo der »neuen Richtung«. Es ist eine Hinneigung vom Analytischen zum Synthetischen entstanden, die jedoch nichts mit einer Rückkehr zum älteren Akademismus zu tun hat, sondern sich auf früher unbekannten Bahnen fortbewegt. Die sorgsam vertriebenen, ineinandergearbeiteten dünnen Farben der Älteren sind für die Künstler abgetan, und wenn sie nun dem Pinselgetupfe entfliehen wollen, so wenden sie sich einem breiten Vortrag, stark wirkenden Lokalfarben und lebhaften, energischen Kontrasten zu, die sie durch eine ungewohnte Betonung der Umrisse und der entscheidenden Kompositionslinien zur Einheit zu zwingen suchen. Man könnte sagen: an Stelle des feinen, leicht hingesetzten Striches, des »Punktes« der Pointillisten, des Monetschen Kommas, ist die malerische Fläche getreten. Die Mosaiktendenzen Monets und der Neoimpressionisten hat Cézanne weitergeführt und umgemodelt, kraftvoller als Monet, souveräner und weniger tüftelnd als die Leute um Signac und Seurat. Der angebetete Meister selbst (der allerdings in Paris heute schon wieder durch Henri Matisse fast verdrängt ist) durfte natürlich bei diesem Pronunciamiento der Modernsten nicht fehlen. Man sieht von ihm ein Bildfragment, auf dem eine Schar von Frauenakten sich zu einer freien Komposition verbindet. Das Werk hat leidenschaftliche Disputationen erregt, und die Akademiker holten aus dem Arsenal ihrer Verdammungsworte wieder das fast schon außer Gebrauch gekommene Verdikt »Schmiererei«, während die jungen Maler fast verzückt vor ihm auf den Knien liegen. Beides ist gewiß unsagbar übertrieben. Aber man braucht den exaltierten Enthusiasmus gar nicht mitzumachen, um die großen Qualitäten des Bildes zu erkennen. Cézanne war wahrhaftig niemals ein »Schmierer«. Er hat keine einzige Arbeit leichtfertig oder auch nur leichthin auf die Leinwand gehauen, sondern wir wissen, mit welcher grüblerischen Unermüdlichkeit er jeden Strich überdachte und auf die Leinwand trug. Alles sieht alla prima gemalt aus, und ist doch das Resultat eingehendster Überlegung. So entstanden auch hier Farbenharmonien, Zusammenklänge zwischen den Lufttönen des leuchtend warmen Sommertages und den nackten Körpern der Frauen, wie sie kaum jemand vor ihm fand. Dafür ist freilich die Zeichnung, nicht nur im akademischen Sinne, keineswegs anbetungswürdig. Nicht weil diese Akte fragmentarisch sind, sondern weil sich in ihren Skizzen durch-

aus nicht ein sicheres Formgefühl dokumentiert. Ich sage das auf die Gefahr hin, von der unentwegten Cézanne-Gemeinde gelyncht zu werden; man muß auch Mut nach links hin haben. Es wird eben hier wieder einmal die feine Wahrheit eines Ausspruchs deutlich, den ich kürzlich in autobiographischen Aufzeichnungen Eugen Brachts fand: »Wieviel muß eine Generation einbüßen, preisgeben, um nach einer andern Richtung etwas zu gewinnen!« Denn freilich, gewonnen ist unendlich viel: eine Klarheit, Freiheit und Leichtigkeit der Farbenanschauung und der subjektiven Farbenumdichtung der Natur, wie keine frühere Zeit sie gewagt hat.

Um Cézannes Erbe gruppiert sich in Paris die stattliche Schar der Maler, die im Salon d'automne das Wort führen. Einige davon sind in den letzten Jahren und auch diesmal in die Berliner Sezession gekommen. Man lernt Le Beau kennen, der Gebirgslandschaften in breiten, dekorativen Farbenflächen von kühnen Kontrasten aufbaut. Man begegnet Jules Flandrin, der eine Degassche Ballettszene auf den neuen Kolorismus projiziert. Man sieht Jean Verhoeven, der ein Damenporträt mit skizzenhaften, doch sichern Strichen in ganz frecher, die Leinwand hie und da kokett freilassender Manier, aber in reinen Farben hinfegt. Maurice de Vlaminck oder Fritz Ahlers-Hestermann, die eine Landschaft oder eine Marinestudie aus energischen, unvermischten Streifen in Grün, Gelb, Rot, Blau komponieren. Die jungen Deutschen folgen ihnen mit respektvollem Elan, manche gewiß auch mit ganz rohen, spektakulösen Pinseleien, oft mit einigermaßen hilflosen Gebärden, aber mit ehrlichstem Streben. Zu einem Berliner Cézanne entwickelt sich vor allem E. R. Weiß (Abb. 3). Theo v. Brockhusen macht Anstalten, ein kleiner Berliner van Gogh zu werden. Max Pechstein strebt nach dem Ruhm eines norddeutschen Gauguin, mit der ganzen Unerschrockenheit des Malers von Tahiti, wenn auch von seinem Geschmack einige Meilen entfernt. Er hat diesmal ein großes Bild mit drei orientalischen Weibern ausgestellt, deren fette Nacktheit zwischen gelben und bunten Tüchern aufleuchtet; allen Zaghaften ein Kinderschreck, und tatsächlich auch in den Figuren zweier stehender Frauen von unerlaubter Derbheit, aber dafür in der Gestalt der dritten, die hockend zu den Füßen ihrer Genossinnen sitzt, von einer Zartheit und Tiefe der Empfindung bei aller Breite und Roheit des Strichs, daß nur starrer Doktrinarismus das bedeutende Talent ableugnen könnte, das sich hier birgt. Eine zweite Hoffnung, neben Pechstein, ist Ernst Richard Dietze in Meißen, der gleichfalls mit der Farbe und dem Pinsel sehr viel riskiert, aber seinen lapidaren koloristischen Kompositionen ein Liniengerüst von respektabler Straffheit zu geben weiß. Neue oder wenig bekannte Namen tauchen auf, wie Ernst Gabler, der sich etwa in der Gegend von Weiß aufhält, oder Franz Heckendorf, oder Alexander von Heiroth, oder Hans Hoffmann in Paris und Alexei v. Jawlensky, die aus roten und blauen und gelblichen Flächen Frauenbildnisse zusammenschmieden.

Die Anforderungen, die diese Maler an den Betrachter stellen, sind wahrlich keine geringen. Sie fordern von ihm ein völlig ungewohntes Einstellen des Auges, einen Verzicht auf die traditionellen und konventionellen Methoden, die Natur im Bilde abgespiegelt zu sehen. Sie verlangen von ihm, daß er den halsbrecherischen Weg mitgeht, auf dem sie die Erscheinungen farbig auszudeuten suchen. Das ist gewiß nicht jedermanns Sache, und die Laienschaft wird es hier genau so halten, wie sie es immer gehalten hat: sie wird erst den Kopf schütteln, auf die Stirn zeigen, lachen und höhnen, dann neugierig werden und versuchen sich einzufühlen, schließlich das heute Neue als etwas ganz Natürliches und Gegebenes betrachten. Denn zweifellos: hier sitzen die Keime der Zukunftskunst. Wohin sie führen wird, läßt sich heute noch kaum sagen; aber es scheint doch, daß sich hier neue Formen des Sehens und der Naturwiedergabe bilden, die auch *unser* Auge in eine neue Richtung drängen werden, wie es noch jede Generation der vorwärtsführenden Künstlerschaft getan hat.

Die ältere Berliner Gruppe, die man vielleicht als die Liebermann-Schule bezeichnen darf, macht in Gesellschaft jener wilden Avantgarde schon fast den Eindruck bedächtiger, ruhiger, saturierter älterer Herren. Liebermann selbst, nun fast schon »alter Meister«, entwickelt mit seiner ewigen Jugend trotz seinen zweiundsechzig Jahren seinen holländisch-französischen Impressionsstil unermüdlich weiter. Dafür erbringen das große repräsentative Porträt des Geheimrat Rathenau (Abb. 4), eines der reifsten und schönsten Bildnisse, die er je gemalt, kostbar vor allem durch die Atmosphäre des Zimmerraumes, aus dem der Dargestellte uns grüßt, und eine prachtvolle, lebensprühende Szene aus der Amsterdamer Judengasse, die Augenblickseindrücke genial zu bildmäßiger Geschlossenheit bindet, königliche Beweise.

Durch das gemeinschaftliche Auftreten dieser verschiedenen sezessionistischen Gruppen ergibt sich ein Gesamtbild von eigentümlicher Mannigfaltigkeit. Von einer Insel der Ruhe blickt Graf Kalckreuth, der gerade diesmal mit Werken von einer neuen Reife und Innigkeit des Ausdrucks vertreten ist (Abb. 1 u. 2), auf das gärende Gewimmel. Hans Thoma tritt mit einer seiner schönsten Landschaften, einer Morgenstimmung vom Gardasee, in das Getriebe. Corinth bleibt bei seinen derben Fleischmalereien, die immer aufs neue beweisen, wie sich die akademische Kunst hätte entwickeln können, wenn sie sich mit dem Temperament dieses Ostpreußen aus ihrer Trägheit geflüchtet hätte. Ulrich Hübner vertritt nach wie vor am sichersten und solidesten von denen um Liebermann die Übertragung des klassischen Impressionismus auf Norddeutschland. Nordländer, wie Werenskiöld, wie Zorn, wie Ernst Josephson, dessen glänzendes Talent zum ersten Male in Berlin (wohl auch in Deutschland überhaupt) auftritt, geben Bericht davon, wie in Ländern von stetigerer malerischer Tradition Auslandslehren mit heimischen Überlieferungen verschmolzen werden. Und ringsherum tollen die Jüngsten. Nein: hier ist

wirklich keine Schablone. Jeder, der etwas Persönliches zu sagen hat, kann auf seine eigne Fasson selig werden, und nur das eint diese seltsam unähnlichen Brüder, daß sie sich von stumpfem Nachbeten geheiligter Regeln und lässigem Schultrott alle gleich weit entfernt halten. In dieser Mutter Haus sind so viele Wohnungen, wie es künstlerische Talente gibt. Vorzüglich bewährt sich, heute wie vor zehn Jahren, die allumfassende Liebe des sezessionistischen Gedankens.

Am bedeutsamsten aber ist die neue Bewegung für die Entwicklung des Dekorativen. Und zwar einer künstlerischen Dekoration, die ihre Gesetze nicht mehr aus dem Kunstgewerbe holt und ins Tapetenhafte abschweift, sondern auf rein malerischem Wege sich entwickelt. Ferdinand Hodler ist der Führer auf diesem Wege, und er hat auch schon den letzten Schritt getan: vom dekorativen Bilde zum Wandgemälde. Sein »Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskampf von 1813« für Theodor Fischers neues Universitätsgebäude in der Musenstadt an der Saale ist ein herrlicher Wurf, der endlich aus der Theaterei und dem Pilotytum des Schmuckes unserer öffentlichen Gebäude wieder auf den Sinn monumentaler Flächenmalerei hinweist. Alles ist hier von großen Linien des Umrisses und der Bewegung bestimmt, die den Raum ausdrucksvoll gliedern, die Fläche mit Leben erfüllen, ohne sie aufzuheben, die Gestalten mit dem ganzen Vorgang über die nur angedeuteten geschichtlichen Bestimmtheiten in eine modern-zeitlose Sphäre emporheben. Unverkennbar sind die Anlehnungen an die Kunst primitiver Zeiten, die den Aufgaben des Monumentalen näher kamen als die späteren Epochen der Routine. Hodlers ausmarschierende Kolonnen erinnern von fern an ägyptische Reliefs; die Körper der vier jungen Männer des Vordergrundes sind auf die großen Konturen urtümlicher Bewegungen reduziert. Aber Farbenausdruck ist alles, Zusammenfassung, und die breiten Farbenflächen mit ihren leuchtenden Freskotönen gehören völlig unserer Gegenwart an.

Und parallel geht die Bewegung in der Plastik. Was für die Maler Cézanne, ist für die Bildhauer Maillol. Die Kunst der reinen Form gibt ihren Leuten nicht so viel Bewegungsfreiheit, daß sie sich völlig im Experiment verlieren können; aber auch hier ist alles dem Wandel unterworfen. Rodin zeigte, wie man das ältere Schema der Körpermodellierung durch vordem unbekannte neue Möglichkeiten bereichern, wie man die ganze Bewegtheit des inneren Lebens im Nachbilden von Haut und Muskeln und Sehnen und Gelenken wiederklingen lassen, wie man sogar mit dem festen Material der Skulptur gleichsam den Einfluß des Luftfluidums auf die Oberfläche der Körpererscheinungen kenntlich machen konnte. Ein Werk, wie der entzückende Mädchenakt der jungen Berliner Bildhauerin Marta Bauer, den eine unserer Abbildungen vorführt (Abb. 5), ist nicht denkbar ohne die Ermutigung, die Rodin der Plastik gab, so wenig hier von Nachahmung gesprochen werden könnte. Nun aber führt Maillol wieder vom Reichtum zur Einfachheit, von der Wirklichkeitsbeobachtung zum Stil. Man sieht eine ganze Reihe von Proben seines großen Einflusses auf die jungen Deutschen; so in den Aktfiguren von Carl Albiker, von Paul Osswald (Abb. 6), so auch bei Georg Kolbe, der die Anregungen von Maillol und Rodin miteinander zu verschmelzen sucht, vor allem aber bei Wilhelm Gerstel aus Karlsruhe, der in vier schönen Arbeiten ein Formgefühl von

Abb. 5. Marta Bauer: Mädchenakt. Gips

bewundernswerter Klarheit und Empfindung an den Tag legt.

Es konnte hier nicht die Absicht walten, einen »Ausstellungsbericht« zu geben, der einen Überblick über das Vorhandene lieferte. Wichtiger ist, daß wir Klarheit gewinnen über das ewig Gärende der modernen Kunst, über die frischen und jungen Tendenzen, die zum Licht drängen, wenngleich sie heute noch vielfach im Dunkeln tappen. Es kommt dabei tatsächlich nicht immer so sehr auf den absoluten Wert der Einzelarbeiten wie auf die vorwärtsweisende Sehnsucht an, die sich als Quersumme aus ihnen ergibt. Und man darf feststellen: es *geht* vorwärts. Allerlei Neues bereitet sich vor und ist auf dem Marsche, es quirlt und rumort in allen Ecken und Enden, der Strom ist nicht versiegt. Ein neuer Wunsch, ein neues Wollen ist wieder vorhanden, neue Hoffnung und neuer Zweifel, neues Wagen und neue Leidenschaft, wie vor zehn Jahren — der Faden reißt nicht ab.

Abb. 6. Paul Osswald: Augusto Mangliani. Bronze

Abb. 1. Ernst Josephson, Bildnis des Journalisten G. Renholm (Stockholm, Nationalmuseum)

ERNST JOSEPHSON

VON HERMANN STRUCK

WENN ich als Maler es wage (der freundlichen Aufforderung der Redaktion nachkommend), in dieser Zeitschrift einige Mitteilungen über den schwedischen Maler *Ernst Josephson* zu veröffentlichen, so bin ich dazu nur legitimiert durch meine aufrichtige Begeisterung für das Schaffen dieses bis vor kurzem in Deutschland noch unbekannten Künstlers.

Ich lernte seine Werke bei Gelegenheit von Reisen nach Schweden in den dortigen Museen und Privatsammlungen kennen, und es gelang mir, für die diesjährige Ausstellung der *Berliner Sezession* eine kleine Zahl seiner Bilder herbeizuschaffen. Diese Bilder, vor fünfundzwanzig Jahren mit Hohn und Spott überschüttet und von den Juroren zurückgewiesen, werden jetzt in den Kunstsammlungen Schwedens eifersüchtig behütet; schon längst ist man dort zu der Erkenntnis gekommen, daß er der begabteste unter den neueren Malern des Landes und der Bahnbrecher der modernen schwedischen Malerei war. Mit meinen Zeilen möchte ich dazu beitragen, daß diesem Manne, dem ein tragisches Geschick frühzeitig den Faden des geistigen Lebens abschnitt, nunmehr nach seinem Tode auch bei uns in Deutschland die verdiente Schätzung zuteil werde.

Ernst Josephson ist am 16. April 1851 in Stockholm als Sohn eines Großhändlers geboren; als er am 22. November 1906 seine Augen zum Todesschlummer schloß, war er fast zwei Jahrzehnte, der Verstandeskraft beraubt, ein siecher Mann gewesen. Das Geschlecht, aus dem er hervorgegangen, war nicht ohne Bedeutung für die schwedische Kultur. Es war eine hochangesehene jüdische Familie, die ihrem Vaterlande in zwei Brüdern seines Vaters einen bekannten Musiker und einen hervorragenden Theaterdirektor gegeben hatte.

Trotzdem seine künstlerische Neigung schon in der Kindheit hervortrat, ward er doch in ein kaufmännisches Bureau gesteckt, wo es ihm aber bald zu langweilig wurde, gleichmäßige Ziffernreihen in das Hauptbuch zu malen. Als Siebzehnjähriger durfte er in die Stockholmer Kunstakademie eintreten, die er acht Jahre später mit einem Preise gekrönt verließ.

Mit einem Stipendium der Akademie nahm er 1876 seinen Weg ins Ausland und wandte sich

zuerst nach Paris, das damals schon das Dorado der jungen Maler war. Es ist bemerkenswert, daß er sich nicht an den um diese Zeit in Paris herrschenden Bastien-Lepage, sondern an *Manet* anschloß. Er unternahm von Paris aus langdauernde Ausflüge nach Holland, wo er die »Staalmeesters« meisterhaft kopierte, und nach Italien. Dort schuf er mit unvergleichlicher Hingabe und größtem Fleiße eine Nachbildung von Raffaels »Inghirami«.

In den Werken Josephsons aus diesen Jahren macht sich das Vorbild der alten Meister deutlich bemerkbar; manchmal vielleicht etwas störend. Außer Rembrandt und Rubens beeinflußten ihn wohl am meisten Velasquez und Franz Hals.

Nach vielem Umherstreifen ließ er sich 1880 wieder in der Hauptstadt Frankreichs nieder, wo eine Folge meisterhafter Bildnisse entstand, die Persönlichkeiten aus dem intellektuellen Schweden darstellten: Oesterlind, Skånberg, Renholm u. a.

Diese Porträts waren die ersten Schritte in das Gebiet einer ihm ganz eigentümlichen, realistischen Auffassung. Sie zeigen unseren Blicken weniger Erzeugnisse eines korrekt ausstudierten akademischen Talentes, als vielmehr eine vielseitige, impulsive, üppig blühende Kraft, deren naive Kühnheit imponiert. Wohl weisen diese Bildnisse manche Mängel auf; jedoch die große Schönheit des Talentes und die packende Ursprünglichkeit der Auffassung bezwingen uns stets.

Das im Ausdruck und in der Haltung sehr schöne Porträt seines Freundes *Oesterlind* (Nationalmuseum Stockholm; Abb. 2) ist im ganzen noch etwas befangen und in der Farbengebung zu »altmeisterlich«.

Dagegen zeigt das jetzt im Göteborger Museum befindliche Porträt des Malers *Karl Skånberg* (Abb. 6) bereits eine außerordentliche Freiheit in Konzeption und Darstellung. Es ist sehr bedauerlich, daß die übertriebene Vorsicht und Ängstlichkeit des Göteborger Museums es nicht zuließ, daß dieses herrliche Gemälde durch die Sezessionsausstellung auch in Deutschland bekannt wurde. Die selbstbewußte Stellung des verwachsenen kleinen Mannes ist mit größter Lebendigkeit in überzeugender Treue wiedergegeben. Man hat den Eindruck absoluter Porträtwahrheit. Dabei ist das Ganze — dieses hellgekleidete Männlein vor dem alten Gobelin in grün und grau — rein als Malerei genommen, wirklich wundervoll.

Gleichfalls in jener Zeit entstand das Porträt des Journalisten *Renholm* (Abb. 1), welches dank der Freundlichkeit des Stockholmer Nationalmuseums in der Sezessionsausstellung einen Ehrenplatz einnehmen kann. Der wohlbeleibte, monokel-bewaffnete Herr ist genrehaft in einer momentanen Bewegung aufgefaßt und wirkt doch groß und monumental; gern stellen wir in der Farbenwirkung den wohltuenden Einfluß Manets fest. Dieses Porträt des neunundzwanzigjährigen Künstlers, das heute noch die allgemeine Anerkennung findet, wurde schon zur Zeit seiner Entstehung, da es ausnahmsweise im Pariser Salon akzeptiert worden war, von den besten damaligen Kritikern außerordentlich gelobt.

1882 folgte Josephson einem Zuge seines Herzens, der ihn nach Spanien führte. Dieser Reise entstammen die Bilder: *Spanischer Tanz* (Museum Göteborg), *Spanische Schmiede* (Museum Christiania; Abb. 5) und *Spanischer Zwerg* (Sammlung Thiel, Stockholm; Abb. 4).

Der »Tanz« ist ein gewaltiger Schritt vorwärts in der Wiedergabe momentaner Bewegung. Die Zigarettenmacherinnen haben ihre Arbeit unterbrochen, und eine von ihnen ist auf den Tisch gesprungen und tanzt in entzückend graziöser Bewegung zum Klange von Tambourin und Guitarre.

Die grotesken »Schmiede« sowohl wie der merkwürdige »Zwerg« zeigen uns, daß ihr Schöpfer nicht umsonst bei Velasquez in die Schule gegangen ist (womit nicht etwa gesagt werden soll, daß er in sklavische Nachahmung verfallen wäre). Im Gegenteil: diese Bilder sind mit breitem Pinsel flott und lebendig in durchaus moderner, realistischer Auffassung heruntergehauen. In der Farbigkeit zurückhaltend, sind sie doch im Tonwert von großer Feinheit.

Wenn wir die Sezession betreten, begegnen unsere Augen dem schönen und abgeklärten Porträt von *Josephsons Mutter.* Die sympathische Frau mit dem vornehmen Gesicht blickt sinnend vor sich hin, noch nichts ahnend von dem herben Martyrium ihres Sohnes.

Abb. 2. Ernst Josephson, Bildnis Allan Oesterlind (Stockholm, Nationalmuseum)

Abb. 3. Ernst Josephson, Bildnis Frau Rubenson (Stockholm, Privatbesitz)

Anfang der achtziger Jahre entstanden auch wundervolle Bildnisse schwedischer Damen. Er malte *Frau Fürstenberg*, die Gattin des bekannten Göteborger Mäcens, des Begründers der berühmten Kunstsammlung, die vor einigen Jahren als sein Vermächtnis in den Besitz des schwedischen Staates übergegangen ist. Mit wahrem Entzücken erwidern wir den liebenswürdigen Blick der von Kunstschätzen umgebenen aristokratischen Dame. Ich erinnere mich hier eines sehr reizvollen Aquarells von Carl Larsson, das Ernst Josephson in der Galerie Fürstenberg darstellt, während er die Herrin des Hauses porträtiert.

Im Bildnis der *Frau Hilma Marcus* (in der Sezession ausgestellt) tritt uns schon in fast vollkommener Unbefangenheit und beinahe ohne jede Pose dargestellt, eine gutbürgerliche Hausfrau entgegen (die Schwester des Künstlers). In diesem Bilde herrscht ein starkes Blau vor.

Der schönste Edelstein aber in dieser Kette von Kunstwerken ist das Bildnis der *Frau I. Rubenson* (Abb. 3), der Gattin des früheren Polizeipräsidenten von Stockholm. Mit höchster Meisterschaft gemalt, wirkt es durch die absolute Unmittelbarkeit direkt wie ein Ausschnitt aus dem Leben. Es ist ein kleines Bild; sorgfältig und liebevoll gemalt, unsagbar vornehm in der Farbe und dabei fein und groß in der Zeichnung wie ein Holbein. Ich bin überzeugt, daß dieses herrliche Porträt (jetzt ebenfalls in der Sezession befindlich) sich neben den besten Bildnissen alter Meister mit Ehren behaupten wird!

Mit vollkommener Freiheit und wahrem »Sentiment« ist das hingegeben Lauschende im Bildnis der *Frau Nennie af Geijerstam* zum Ausdruck gelangt, jener Frau, deren Seelenleben uns durch das wunderbar ergreifende »Buch vom Brüderchen« vertraut geworden ist. Josephson malte die Frau seines Freundes vor der Geburt ihres ersten Kindes, und wir blicken mit tiefer Rührung in diese Augen, die das Kommende erwarten.

Es ist ein schlimmes Zeugnis für das Kunstverständnis der damaligen Juroren des Pariser Salons, daß diese Porträts, die jetzt die höchsten Zierden der schwedischen Museen sind, zurückgewiesen wurden!

Niemals unterlag Josephson irgendwelchen akademischen Gesetzen, und er scheute sich sogar in jener Zeit des beginnenden Naturalismus nicht, sich als ein ausgesprochener Romantiker zu betätigen. Der »*Neck*« (1883 gemalt) schildert mit der Wahrheit nordischer Mystik musikalische Empfindungen.

Wilder und erhabener behandelt er dieses Thema in seinem großartigen Bilde *Strömkarlen* (1888). Dieses Gemälde, allgemein als sein Standard work betrachtet, befindet sich im Besitze des Prinzen Eugen von Schweden. Der Prinz, der selbst ein hervorragender Landschaftsmaler ist, hat dem Werke den schönsten Platz in seinem Hause bei Stockholm gegeben. Rauschende musikalische Klänge vereinigen sich mit dem Tosen des Wasserfalles in diesem Bilde, das uns die schöne nackte Gottheit des Stromes in vollem strahlenden Sonnenlichte zeigt. In diesem erhabenen Meisterwerk ist alle Kraft des Künstlers »Die Lust und auch der Schmerz« zusammengenommen und ein hohes Lied von der Gewalt des brausenden Stromes gesungen, das nicht übertroffen werden kann. Es weist wohl kleine Fehler in den Proportionen und in der Formgebung auf, die Gesamtwirkung aber ist so ergreifend und überwältigend, daß diese Schwächen dem Beschauer kaum zum Bewußtsein kommen.

Die erste Ausstellung von Josephsons Werken in Stockholm im Jahre 1885 rief einen stürmischen Streit hervor. Viele aus dem Publikum und auch manche Kritiker, die aus ihren Gewohnheiten aufgestört worden waren, verhöhnten und schmähten den großen Künstler, während er andererseits gleichzeitig das unbestrittene Haupt der jungen Malerschule wurde. Die wenigen, die ihn verstanden, vergötterten ihn.

Vielseitig veranlagt, betätigte sich Josephson in seinen Mußestunden als Musiker, Sänger und Schauspieler. Er schrieb Artikel für eine Zeitschrift, und seiner Feder entstammen Sammlungen tief empfundener Dichtungen: »*Schwarze Rosen*« und »*Gelbe Rosen*«.

Abb. 5. Ernst Josephson, Spanische Schmiede (Christiania, Museum)

Abb. 4. Ernst Josephson, Spanischer Zwerg (Stockholm, Galerie Thiel)

Zu all dem war der hochgewachsene schöne Skandinavier ein unwiderstehlicher Gesellschafter. Alle, die ihn kannten, erzählen in den Ausdrücken der größten Sympathie und Bewunderung von seinem bezaubernden persönlichen Wesen, von seiner Beredsamkeit und seinem sprudelnden Humor. In ihm vereinigten sich die verschiedensten Gegensätze: Er war gutmütig und jähzornig, stolz und schüchtern, herausfordernd und weich, meist voller Arbeitsfreudigkeit, doch oft auch melancholischen Sinnes. Die ständigen Niederlagen, die er erlitt, die häufigen Zurückweisungen seiner Bilder, und endlich die materiellen Sorgen, mit denen er zu kämpfen hatte, erregten diese widerspruchsvolle und explosive Natur aufs höchste, so daß die unermüdlich ringende Kraft gebrochen wurde, und sein seelisches Gleichgewicht zu wanken begann. Schwärmerische Neigungen, wachsende Schwermut, spiritistische und kabbalistische Einflüsse vollendeten das Zerstörungswerk an dem unglücklichen Helden. Er verfiel 1888 in eine schwere Gemütserkrankung, die seine geistigen Kräfte lähmte und seiner künstlerischen Tätigkeit vorzeitig ein Ende machte. Er war damals 37 Jahre alt, und als die Kunde von seiner Geistesumnachtung nach Schweden kam, da gingen seinen Landsleuten allmählich die Augen darüber auf, *wen* sie verloren hatten — *aber es war zu spät.*

Unter der dunklen Asche glomm der Funke des künstlerischen Triebes weiter, und auch während der langen Zeit der Krankheit flackerte ab und zu sein

Bewußtsein auf kurze Zeit wieder empor. Er machte dann merkwürdige Zeichnungen, die trotz ihres seltsam krankhaften Charakters bei unglaublicher Verzerrung der Proportionen doch den Stempel hohen Künstlertums tragen. Es sind meistens in sorgfältiger Technik spitzig ausgeführte Federzeichnungen, die ein wenig an Beardsley denken lassen. Vielleicht gelingt es später einmal, eine Anzahl dieser eigenartigen und sehr interessanten Zeichnungen in Deutschland zu zeigen.

Zehn Jahre nach Josephsons Erkrankung, im Jahre 1898, veranstalteten seine Freunde in Stockholm eine Ausstellung, die den guten Schweden den großen Reichtum dieser eigenartigen künstlerischen Persönlichkeit vor Augen führte, und später in Norwegen, wohin sie wanderte, bedeutendes Aufsehen hervorrief. Seit der allgemeinen Ausstellung des Künstlervereins in Kopenhagen (1903) ist er auch in Dänemark als einer der Grundpfeiler der nordischen Kunst anerkannt.

Und die diesjährige Ausstellung seiner Werke in der Berliner Sezession hat dem bisher bei uns Unbekannten auch in Deutschland den verdienten Ruhm gesichert.

Ich möchte hier keine müßigen Reflexionen darüber anstellen, wie Josephson sich noch hätte entwickeln können, wenn Schätzung und Erfolg ihm früher zuteil geworden wären . . .

Aber soll es denn wirklich für alle Ewigkeit so bleiben, daß die großen Künstler erst anerkannt werden, wenn sie alte Männer geworden oder gar gestorben sind? . . .

Abb. 6. Ernst Josephson, Bildnis des Malers Carl Skånberg (Göteborg, Museum)

BÜCHERSCHAU

Adolf Zeller, kgl. Regierungsbaumeister, Privatdozent an der technischen Hochschule zu Darmstadt, *Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim.* Mit 50 Tafeln und zahlr. Textabbildungen. Großfolio. XII und 104 S. Text. Berlin, Julius Springer, 1907. Preis geb. 40 Mark.

Mit den Mitteln der Boissonnet-Stiftung, der kgl. preuß. Klosterkammer, der Provinziallandesverwaltung von Hannover und der Stadt Hildesheim ist hier etwas sehr Schönes und sehr Nützliches geschaffen worden, eine musterhaft illustrierte Gesamtbehandlung der romanischen Bauten Hildesheims und der dort und anderwärts erhaltenen in Hildesheim angefertigten beweglichen Kunstwerke aus romanischer Zeit, — ein monumentales Nachschlagewerk, wie es sich die kunstgeschichtliche Forschung für alle wichtigeren Städte Deutschlands nur wünschen könnte. Es braucht ja an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt zu werden, welche Bedeutung die berühmte Bischofsstadt am Nordabhang des Harzes in romanischer Zeit für die Entwickelung der deutschen Kunst besessen hat und durch ihre zahlreichen Denkmäler aus dieser Zeit für die deutsche Kunstgeschichte noch heute besitzt. Die Gestalt ihres großen Bischofs Bernward (geb. 960, gest. 1022) überragt die Jahrhunderte. Und wenn auch vieles von dem, was er geschaffen, im Laufe der Zeiten verändert oder zerstört worden ist, so gibt es wohl in Deutschland wenige Orte, wo noch heute die Bedeutung eines mittelalterlichen Kirchenfürsten für das Kunstleben seiner Stadt durch zahlreiche Überlieferungen dem Besucher so unmittelbar lebendig wird, wie in Hildesheim. Daneben die rege Bautätigkeit seiner Nachfolger auf dem bischöflichen Stuhle: Godehard, Azelin, Hezilo, Benno und Adelog. So entstehen noch in romanischer Zeit neben dem Dome und der prachtvollen Michaelskirche die mächtigen Kirchenbauten von St. Andreas, St. Godehard, Hl. Kreuzstift, St. Stephan und St. Moritz, alles wichtige Glieder in der Geschichte der kirchlichen Baukunst der sächsischen Gebiete.

Dem Charakter der von der Boissonnet-Stiftung gestellten Aufgabe entsprechend kam es bei der Arbeit Zellers weniger auf neue Forschungsergebnisse, als auf eine sorgfältige Aufnahme, Aufmessung und eine mehr registrierende Beschreibung des Vorhandenen an. Der Verfasser hat in Wirklichkeit aber doch viel mehr gegeben; der Stoff war zu reich und bot bei der sorgfältigen Durchdringung allerhand neue Aufschlüsse. Die Abschnitte »Baugeschichte Hildesheims bis zum Schlusse des 12. Jahrhunderts« und »Topographie der Stadt Hildesheim am Ende der romanischen Epoche« enthalten eine Menge Tatsachen und Ausblicke von allgemeinem Interesse. Der dritte und Hauptabschnitt enthält die eingehende Untersuchung und Beschreibung der erhaltenen romanischen Bauwerke Hildesheims, erläutert durch eine Fülle klarer und sorgfältiger Grundrisse, Quer- und Längsschnitte, Detailzeichnungen mit beigeschriebenen Maßen, Rekonstruktionszeichnungen und photographischer Aufnahmen. Letztere sind nicht alle von gleicher Güte, aber doch in der Mehrzahl instruktiv. Wer die Schwierigkeiten der Aufnahme in halbdunklen Kirchenräumen, oft zwischen allerhand hinderndem Gerät, kennt, wird mit den wenigen, die mangelhaft ausgefallen sind, nicht streng ins Gericht gehen.

Der vierte Abschnitt: »Das Kunstgewerbe romanischer Zeit in Hildesheim« bringt neben guten neuen Aufnahmen der bekannten ehernen Bernwandstür am Dome, der Christussäule, der Lichterkrone und des berühmten ehernen Taufbeckens alle sonstigen bis jetzt als Hildesheimer Fabrikat festgestellten Kleinkunstwerke romanischer Zeit in Wort und Bild, dazu auch Proben von Miniaturen und Reste von Wandmalereien. Den Schlußabschnitt: »Die Hildesheimer Kunst und ihre Verwandtschaft zu den Nachbargebieten« hätte man wohl etwas ausführlicher gewünscht. Augenscheinlich war die Arbeitskraft des Verfassers durch die Reichhaltigkeit der am Orte selbst zu verarbeitenden Denkmäler vollauf in Anspruch genommen, so daß er den Einwirkungen, welche die Hildesheimer Kunst ins Land hinaus ausübte, wie ebenso den von auswärts nach Hildesheim hereinwirkenden Einflüssen nicht mehr so ausführlich nachzugehen vermochte. Aber der gestellten Aufgabe nach war ja auch eine erschöpfende Behandlung dieser weit ausgreifenden Fragen nicht zu erwarten. Für solche und alle ähnlichen Forschungen bietet die Arbeit Zellers nunmehr eine vortrefflich brauchbare Grundlage. Neben der würdigen Austattung des Ganzen sei noch die klare und übersichtliche Anordnung des Textes lobend hervorgehoben, auch die Fülle von Fleiß, die in den 394 Anmerkungen des Anhangs steckt. Ungern entbehrt der Leser bei der Reichhaltigkeit der Namen und bei dem Charakter des Buches als Nachschlagewerk ein Register. *Paul Weber.*

ZU DER RADIERUNG DIESES HEFTES

Nichts Schöneres, als wenn Künstler zur Feder greifen. Sie schreiben über das, was sie innerlich wirklich bewegt, und sie produzieren eine köstlich unliterarische Literatur, denn der Mangel an Gewohnheit schützt sie davor, einen schriftstellerischen Jargon zu haben, oder mit Klischees zu arbeiten, oder gequält zu werden, um sich nicht zu wiederholen. Daher liest sich das meiste von dieser Art so ungemein einfach. Der Aufsatz über Ernst Josephson, den Hermann Struck dem vorliegenden Hefte beigesteuert hat, ist für diese Meinung ein erfreulicher Beleg. Doch ist dieser Aufsatz nicht etwa der erste, den Struck geschrieben hat. Ja, vor einigen Monaten ist sogar ein ganz stattliches Buch von ihm verfaßt auf den Büchermarkt gekommen. Es heißt »Die Kunst des Radierens« und ist entzückend und wertvoll ausgestattet, so in der Art, wie man heute die Bücher goutiert, die man nicht nur lesen, sondern auch wie ein Kätzchen liebkosen möchte. In diesem Buche schildert Struck die Geschichte und Ästhetik der Radierung, die Mittel, mit denen sie erzielt wird, und die Kunstgriffe, die zu ihrer Ausübung nötig sind. Dies alles kennen zu lernen, soll nicht nur interessant sein, sondern der Verfasser ist sogar so schalkhaft, anzudeuten, daß, wer den ganzen Kursum durchschmarutzt hat, nun auch wirklich fähig sein soll, Radierversuche zustande zu bringen.

An diesen technischen Teil schließt sich eine Reihe kleiner literarischer Porträts der bedeutendsten Radierer von einst und jetzt. Dabei fällt manch hübsches und treffendes Wort, und zu den Abbildungen und beigegebenen Originalradierungen großer Meister werden interessante technische Bemerkungen gemacht.

Doch wohin verlieren wir uns! Wir wollten ja nicht von dem Schriftsteller Struck, sondern von dem Radierer reden, der dieses Heft mit einem so pretiösen Bildnis geschmückt hat. Man sieht es diesem eleganten Herrn Poppenberg an, wie stolz er darauf ist, ein Dandy zu sein. Denn diese Spezies hat er, wie allgemein bekannt, so ins Herz geschlossen, daß er mit seinen Ausgrabungen literarischer Zeugnisse der galanten Zeit und der Beau-Brummells schon manchen Leser entzückt hat. Diese Radierung ist wirklich ausgezeichnet. *G. K.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

Abb. 1. Füger: Bildnis eines Unbekannten.
Elfenbeinminiatur

UNVERÖFFENTLICHTE FÜGER-MINIATUREN

Von Ferdinand Laban

SEIT ich am 1. Januar 1905 im »Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen« meinen reichillustrierten Aufsatz über Füger als Porträtminiaturisten habe erscheinen lassen — dem dann die großen Miniaturenausstellungen in Wien und Troppau gefolgt waren —, habe ich eine merkwürdige Erfahrung machen müssen, die mich zuerst belustigt, dann gelangweilt, schließlich geärgert hat.

Füger war gründlichst vergessen. Und ich hatte mich gehütet, einen anderen Füger als den Porträtminiaturisten der Vergessenheit zu entreißen. Will man heute, nun der Stein ins Rollen gekommen ist, auch den »großen« Füger »geschichtlich begreifen«, so habe ich natürlich nichts dawider einzuwenden. Das wird aber an der Tatsache nichts ändern, daß dem ursprünglichen, eben dem »kleinen« Füger die Qualität zukommt. Nur als Kleinmaler erscheint Füger, gemessen an den übrigen Meistern dieser Gattung aus den Zeiten der Elfenbeinminiatur, wie eine kleine Sonne, nicht als Trabant. Er steht für sich und leuchtet mit eigenem Licht, wie ein Cosway oder ein Hall. Er überglänzt sogar zuweilen diese besten Ausländer, den Engländer und den französisierten Schweden. Und er findet Gnade selbst vor den Augen derjenigen Kunstfreunde, denen sonst diese ganze Klein-Richtung nicht zu passen scheint. Seine großen Bildnisse gewinnen verhältnismäßig um so mehr an Bedeutsamkeit, je stärker sie an seine Porträtminiaturen anklingen, wie beispielsweise das schöne Bildnis seiner Frau, früher bei dem Grafen Max Wickenburg, jetzt im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, sehr zum Vorteil dieser Bilderschau. Von uninteressanten Großmalereien ihres einstmaligen Direktors gab es ja in der kaiserlichen Sammlung die Überfülle unter den alten Beständen. Berlin besitzt in der Nationalgalerie seit der Jahrhundertausstellung (1906), zu bequemer Vergleichung, beide Fügers, den kleinen und den großen, den feurigen und den faden, jenen in einer Miniatur ersten Ranges, diesen in der puppenhaften, safrangelben Idealfigur der Fürstin Galitzin. Daß man sich nunmehr planmäßig anschickt — wie Hans Tietze in den Wickhoffschen »Anzeigen« anzukündigen scheint —, auch den »großen« Füger nach allen Paragraphen der historischen Betrachtungsart in den wissenschaftlichen Schattenriß der allgemeinen Kunstentwickelung einzuordnen, das freilich war es nicht, was mich belustigt, gelangweilt und geärgert hat.

Amüsiert, ennuyiert und zum Schluß tüchtig verärgert hat mich vielmehr die Torheit jener Gesellen, die da glauben, man könne einem originalen Künstler seine Kunst nachmachen. Die da vermeinen, man könne jemandem, der diese individuelle Kunst richtig erfaßt hat, etwas vortäuschen. Seitdem, wie gesagt, jener Aufsatz erschienen war, der bald darauf auch in einer erweiterten Buchausgabe mit achtundsiebzig zum Teil farbigen Abbildungen vorlag, wurde ich fort und fort mit unbekannten »Füger«-Miniaturen überlaufen. Die Sache hat durch das Erscheinen des Leischingschen Wiener Ausstellungswerkes, das Ende 1907 herauskam,

einen noch größeren Aufschwung genommen. Es ist wirklich staunenswert, mit welcher Begier und mit welcher Unverdrossenheit so manche dunkle Existenz die Füger-Vorspiegelungen betreibt. Einer Täuschung kann ja auch das besonnenste Urteil unterliegen. Indessen: diese Füger-Imitationen waren insgesamt zu schlecht, notabene als »Fügers«; an und für sich mußte des öfteren ein gewisses Aufgebot von Geschicklichkeit verblüffen. Getäuscht haben dürften sich allenthalben nur die Fälscher selbst — in ihren Erwartungen. Man hat übrigens lediglich den »kleinen« Füger gefälscht. Der »große« ist dazu noch nicht reif, und wird es wohl auch niemals werden.

Die Liste der echten Füger-Miniaturen ist seit vier Jahren nicht sonderlich angewachsen. Im ganzen dürfte man jetzt von etwa zweihundert Werkchen Kenntnis haben. Mir ist es freilich unbekannt geblieben, was man in Wien wahrscheinlich noch aufgestöbert hat. Hoffentlich unterrichtet uns darüber gelegentlich ein Nachtrag zu der großen Wiener Publikation. Mir in Berlin sind folgende neue Füger-Miniaturen von freundlichen Leuten zugebracht worden: die Prinzessin Lucie Lubomirska (jetzt in der Sammlung Arnhold-Berlin), Sir Robert Murray Keith (in der Sammlung Franz Oppenheim-Berlin), das Jugendbildnis des Künstlers mit seinem Bruder (jetzt in der Nationalgalerie), Professor Segner und seine Gattin (Pendants, jetzt in der Sammlung Figdor-Wien), und dann die sechs Miniaturen, die wir hier zum ersten Male veröffentlichen (während alle vorerwähnten bereits an verschiedenen Stellen abgebildet worden sind). In vier Jahren also elf Miniaturen! Ein karges Ergebnis. Drei davon waren bereits in meinem Verzeichnis von 1905 — als derzeit unauffindbar — angeführt.

Wir reproduzieren die Bildchen in Originalgröße. Nur eines mit dem erfreulicherweise erhaltenen Originalrahmen, der bei den anderen fehlt. Es erübrigt noch, das Nötigste zu den Abbildungen zu vermerken.

Textabbildung 1. Im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin. Bisher im Depot. Von Herrn Geheimrat Dr. Bode als Füger erkannt. Das auf einem sehr dünnen Elfenbeinblättchen ungemein leicht hingetuschte Porträt stellt wohl ein Mitglied des österreichischen Hochadels dar. Hellblondes, etwas rötliches, gelocktes Haar, graublaue Augen, kräftige, aber doch auch wiederum zart anmutende rötliche Gesichtsfarbe, besonders rote Lippen. Schwarze Kleidung, goldene Kette mit dem Vließ. Bläulicher Hintergrund. Weißer Mühlsteinkragen mit bläulichen Tönen. Auffallend ist die wunderliche Unförmlichkeit des Elfenbeinblättchens, doch scheint es nicht etwa nachträglich beschnitten zu sein.

Textabbildung 2. Diese sowie die nachfolgenden drei Miniaturen im Besitze des Herrn Dmitry Stschoukine zu Moskau. Bildnis des russischen Grafen Iwan (Johann) Tschernyschew (also wahrscheinlich des bekannten Marineministers unter Katharina II. und Paul I., gest. 1797). Sehr verblaßte Miniatur, von der pathetisch-eindringlichen Charakteristik, wie sie Fügern bei alten Männerköpfen zur Verfügung stand, und deren Kraft selbst durch das Verbleichen kaum eine Einbuße erlitten hat. Das Elfenbein weist einen (auch in der Abbildung brutal störenden) Sprung auf. Blaue Augen, weißes Haar. Dunkelvioletter Rock, weißer Kragen und weißes Halstuch. Auf der dem Beschauer abgewandten Körperseite fällt von der Schulter über Brust und Rücken der übergehangene graue Pelz herab. Grauer Hintergrund. Das Schabkunstblatt: »Graf Jean Czerniczew. Peint par Füger. Gravé à Vienne par Kininger«, 381 : 271 mm groß, stellt fast unverändert unsere Miniatur dar, — was mir Herr Dr. Weixlgärtner in Wien freundlichst bestätigt, da ich den Stich, auf den mich der Besitzer der Miniatur aufmerksam gemacht hatte und der im Berliner Kabinett fehlt, nicht selbst zu vergleichen in der Lage war.

Textabbildung 3. Graf Iwan Tschernyschew. Unvollendet und sehr beschädigt, vielleicht durch Feuchtigkeit. Weißes Haar, blaue Augen. Dunkelvioletter Rock. Grauer Hintergrund. Bei dem Zustande des Bildchens ist ein Urteil — ob vielleicht doch nur alte Kopie? — nicht recht möglich. Die Figur sitzt zudem nicht eben richtig im Kreisrund.

Erste Lichtdrucktafel. Katharina Watkowsky, geb. Gräfin Tschernyschew, Tochter des Vorangehenden. Schwarzes, gepudertes Haar, schwarze Augen. Weißes Kleid, weiße Ärmel, hellblaue Seidentaille mit weißem Plüschbesatz, hellblaue Tunika. Weißer Schleierturban. Schwarzer Gürtel. Brillantenschmuck auf dem schwarzen Diadem, auf den schwarzen Brustspangen und an den Ärmeln. Hellgelbliche Laute. Der Divan, kühn gemalt, von robuster schwärzlich-roter Färbung. Grauer Hintergrund. Links bezeichnet: Füger p. 1787. Aus des Künstlers bester Zeit. Beste Qualität. Taufrisch erhalten. — Lieblichstes russisches Rasseköpfchen, die ganze Gestalt umschwebt von Grazie, Anmut und Süßigkeit, von ätherischer Sinnenfreude, ohne Süßlichkeit, ohne Sentimentalität, aus dem Zeitalter Goethes, da die Frauen das Männerleben beherrschten wie von verklärtem Throne herab und, als holde Lenkerinnen, es noch nicht nötig hatten, in die Schlachtreihen herabzusteigen, um den Männern auf eigenstem Wirkungsgebiete Konkurrenz zu machen, in den Sand der Arena des allgemeinen Wettrennens zu treten, und damit den Schmetterlingsstaub von den Flügeln zu streifen. »Wir lieben« — sagt Goethe bei Eckermann — »an einem jungen Frauenzimmer ganz andere Dinge als den Verstand. Wir lieben an ihr das Schöne, das Jugendliche, das Neckische, das Zutrauliche, den Charakter, ihre Fehler, ihre Kapricen, und Gott weiß was alles Unaussprechliche sonst; aber wir lieben nicht ihren Verstand. Ihren Verstand achten wir, wenn er glänzend ist, und ein Mädchen kann dadurch in unseren Augen unendlich an Wert gewinnen. Auch mag der Verstand gut sein, um zu fesseln, wenn wir bereits lieben; allein der Verstand ist nicht dasjenige, was fähig wäre, um zu entzünden und eine Leidenschaft zu erwecken.« Tempi passati? Aus der modernen Kunst wenigstens ist der hier von Goethe geforderte Typus mehr und mehr ausgeschieden.

Textabbildung 4. Graf Gregor Tschernyschew. Gepudertes schwarzes Haar, braune Augen. Karminroter Rock mit grauem Pelzbesatz, orangefarbenes Ordensband

Abb. 2. Füger: Graf Iwan Tschernyschew. Elfenbeinminiatur

Abb. 3. Füger: Graf Iwan Tschernyschew
Unvollendete Elfenbeinminiatur

Abb. 4. Füger: Graf Gregor Tschernyschew
Elfenbeinminiatur

mit schmalen weißen Säumen. Grauer Hintergrund. Herr Stschoukine ist im Besitze eines etwa 35 cm hohen Ölbildes, das unserer Miniatur sehr entspricht, wie er mir sagte. Ich habe dieses Ölbildnis vor etwa zwei Jahren zufällig in Berlin gesehen, als ich die Miniatur noch nicht kannte, ohne damals zu wissen, wem es gehöre und wen es darstelle: es kam mir dabei aber sofort der Name Füger auf die Lippen. Es ist sehr schön, fein und breit gearbeitet. Wahrscheinlich ist es auch wirklich von Fügers Hand. Da Füger, der sich überhaupt nur einmal aus Wien hinauswagte, nie in Rußland war, müssen die russischen Herrschaften vorübergehend in Wien sich aufgehalten haben.

Zweite Lichtdrucktafel. H. R. Füßli berichtet in seinen »Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten«, Th. 1, Wien 1801, S. 75: »Füger wurde [1789, als er seinen greisen Vater in Heilbronn besuchte] im Nahmen Sr. Durchlaucht des jetzt regierenden Herrn Churfürsten [Friedrich Karl Josef] Freyherrn von Erthal eingeladen, nach Mainz zu kommen, wo er ... das Bildnis des Herrn Churfürsten, einmahl in Lebensgröße, und mehrmalen in kleinem Formate verfertigen mußte«. Diese Stelle hatte ich in meinem Verzeichnis von 1905 unter Nr. 22a aufgeführt und hinzugefügt: »Ich nehme an, daß es sich hier um Miniaturen handelt. Ihr Verbleib ist mir unbekannt«. Herr Justizrat Karl Eltzbacher in Köln, der Besitzer einer Sammlung auserlesener Miniaturen, überraschte mich bald darauf auf das Angenehmste, indem er die hier abgebildete Miniatur nach Berlin brachte, um sie mir zu zeigen. Es ist ein prachtvolles Stück. Der »Erthal« war gefunden. Eine bloß mit rötlicher Farbe auf Elfenbein leicht hingeworfene Zeichnung des Kopfes befindet sich in der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor zu Wien: es ist ein Kopf wie der des Prinzen von Hohenlohe im Besitz der Freifrau von Loudon, geb. Gräfin Voß, ebenfalls in Wien. Das große Fügersche Ölgemälde, von dem Füßli spricht, habe ich nicht ausfindig machen können. Die Persönlichkeit unserer Miniatur ist leicht festzustellen nach Kupferstichen, die den Kurfürsten wieder-

geben (von G. J. Cöntgen, H. Cöntgen, A. Karcher und F. L. Neubauer). Friedrich Karl Josef von Erthal war der letzte Kurfürst von Mainz, geboren 1719, gestorben in Aschaffenburg 1802. Er war eitel, erfüllt von Sucht nach äußerem Glanz, ohne Rücksicht auf das Staatsgut prunkliebend, dabei als Regent nicht gerade unbedeutend. Doch ist er selbst und sind die Geschicke um ihn herum uns bereits gleichgültig geworden. Als der Siebzigjährige vom Miniaturisten porträtiert wurde, ging im Inlande noch alles gut, — seine Miene scheint das gleichfalls zu bekunden. Es hatte aber unmittelbar davor — mit der Erstürmung der Bastille — der auch für ihn so verhängnisvolle Sturm im Westen schon eingesetzt! — Das Bildchen macht einen energischen koloristischen Eindruck. Die rote Farbe, in verschiedenen Nuancen, herrscht vor. Besonders lebensvoll ist die Tönung des frischen, außerordentlich weich modellierten Gesichts. Grünlichgraue Augen, weiße Perücke. Schwarzer Samtanzug mit zinnoberrotem Halskragen. Das aus Brillanten sich zusammensetzende Pektorale ist ebenso brillant hingesetzt, treffsicher, künstlerisch, ohne jedwede Ängstlichkeit: was unsere heutigen Augen, die für solche Kleinkunst allerdings nicht mehr vorhalten, erst mit der Lupe recht erkennen mögen. Daneben prangt das gestickte, aufgenähte Kreuz des Deutschritterordens. Die Draperie schillert im einflutenden Licht lilagrau. Der zinnoberrote, mit Hermelin besetzte Kurfürstenhut ruht auf olivgrünem Samtkissen. Den hellnußbraunen Lehnstuhl bedeckt karminroter Samt. Die Maße der Miniatur ohne den vergoldeten Bronzerahmen betragen 18,8 : 15,2 cm. Auf der Armlehne des Stuhles befindet sich die Signatur: Füger pinxit 1789. Diese gemalte Armlehne, die Fügers Namen trägt, erinnert (ich spreche vom Original!) in der Güte ihrer Mache denn doch ein klein wenig an die beiden großen Jan, den van Eyck und den van der Meer. Der Erhaltungszustand dieses Werkchens, das also auch der Blütezeit Fügers angehört, läßt nichts zu wünschen übrig.

Es ist eine bemerkenswerte Erscheinung, daß alle Elfenbeinminiaturen Fügers — und zwar viel ausgesprochener als die anderer gleichzeitiger Künstler — in bezug auf Größe und Format voneinander abweichen. Sogar unter den wenigen Gegenstücken trifft man etliche, die darin nur eine ungefähre Übereinstimmung aufweisen. Es finden sich außer der kreisrunden rechteckige, achteckige und ovale Formen. Die Ovale, die alle variieren, sind in der Bogenlinie fast nie richtig gezogen. Und diese Unstimmigkeit wird zuweilen auch von den Rähmchen mitgemacht, die freilich in der Mehrzahl geometrisch das richtige Oval herstellen. Die Höhe wechselt von 3,7 bis zu 18,8 cm. Und auch hierin, in der reinen Formfrage, erweisen sich demnach diese Bildchen als freie Schöpfungen einer glücklichen Kunstzeit, die von unseren starren Schematisierungen »Visitenkartenformat«, »Kabinettformat« und dergleichen sich noch nichts träumen ließ, sowenig sie Rahmen-»Fabriken« kannte, die ihr Lager klassifiziert mit dem Maßstab in der Hand einrichten. Die Dicke der von Füger verwendeten Elfenbeinblättchen ist sehr ungleich, einige sind papierdünn, andere an die 5 mm dick. Der Künstler mag dem Elfenbeinarbeiter ungefähre Aufträge erteilt haben. Der weit hinein hohle Elefantenzahn wird, wie ein Baumstamm, der Länge nach in »Bretter« zersägt, die eine schöne »Maserung« zeigen, und aus diesen werden dann die Ovale, Scheiben und Rechtecke herausgesägt: die Zufälligkeiten sowie die möglichste Ausnutzung des kostspieligen Materials bestimmten hierbei vielfach die Größe sowohl als auch die Form und deren Unregelmäßigkeit. Füger (oder Fügers Lieferant?) mag einen kunterbunten Vorrat von verschiedensten fertig zugerichteten Elfenbeinblättchen besessen haben, aus dem der Maler nicht etwa pedantisch die gleichmäßigen herausgriff, sondern nach Laune, Gefühl oder bewußter Berechnung in jedem einzelnen Falle die Wahl traf, wie sich — nam parva debet componere magnis — der Bildhauer den Marmorblock in den Brüchen von Carrara aussucht. Man hat behauptet, bei den Porträtminiaturmalern des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts werfe die Photographie bereits ihren Schatten voraus. Gewiß zeigt sich das auch in der augenscheinlich angestrebten Gleichförmigkeit der Formate. In die Kunst Fügers, der seit 1798 keine Miniatur mehr gemalt hat, reicht nicht einmal die Spitze dieses Schattens herüber.

Und nochmals gesagt: Dies ist unzweifelhaft deutsche Kunst.

MAX KLINGERS WANDGEMÄLDE FÜR DIE AULA DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

Von Paul Schumann in Dresden

(Mit einer farbigen Reproduktion des ganzen Werkes)

Max Klingers neuestes Werk, das riesige Gemälde, das fortan die Aula der Universität Leipzig schmückt, ist das bedeutsame Jubiläumsgeschenk der sächsischen Regierung zur Fünfhundertjahrfeier der altberühmten sächsischen Hochschule. Fürwahr eine vornehme erlesene Gabe. Keinem Würdigeren konnte die Ausführung dieses Ehrengeschenks anvertraut werden, als dem Sohne der Stadt Leipzig, dem größten Künstler, den sie hervorgebracht hat seit ihrem Bestehen. Drei Jahre hat Max Klinger an dem Riesenbilde gearbeitet, das nicht weniger als 125 qm umfaßt; 20,30 m lang und 6,15 m hoch nimmt es die gesamte Längswand der Aula oberhalb der Türen fast bis zur Decke ein, und nun beherrscht es den ganzen großen Raum, ihn erfüllend mit seiner hohen malerischen Schönheit, mit seinem tiefen geistigen Gehalt.

Zweimal schon hat Klinger die Stoffe bedeutsamer Bilder aus dem klassischen Altertum geholt: das Parisurteil schildert einen einzelnen Vorgang aus der griechischen Mythologie, der Christus im Olymp den Zusammenstoß zweier Welten, der antiken und der christlichen Weltanschauung, in die Sphäre allegorisch-mythologischer Anschauung versetzt. In seinem neuesten Bilde ging er darauf aus, den Wesensgehalt altgriechischer Kultur in eine umfassende malerische Darstellung zu zwingen. *Schönheitskult und Weisheitslehre, Kunst und Philosophie* — so dürfen wir vielleicht den Gehalt des Gemäldes in kurzen Worten zusammenfassen, die Schilderung eines wahrhaft goldenen Zeitalters, die wie ein Ideal und wie eine Mahnung an unser Geschlecht an einer Stätte modernen Studiums unsere Augen, unser Denken und unsere Phantasie in Bann nimmt.

Aphrodite, Homer, Plato, Aristoteles, Alexander der Große — das sind die fünf Namen, die Max Klingers Schilderung griechischer Kultur einschließen; damit zerfällt das Gemälde wie von selbst im wesentlichen in zwei große Teile: links Homer den Griechen seine Gesänge vortragend, rechts Plato und Aristoteles dahinwandelnd, von dem Makedonierkönig Alexander begrüßt. In der Mitte als lyrisches Zwischenspiel: die anakreontische Muse von einem Jüngling verehrt.

Eine Fülle von Anschauungen und Erinnerungen wird angesichts dieser Gestalten in uns frei. Der blinde Homer, der Sänger, der von Ort zu Ort zieht, singt die Taten der Götter, die Schicksale der Griechen vor Troja, die Irrfahrten des Odysseus. Ist es somit nur ein Kulturbild aus Alt-Griechenland — oder ist es mehr? Gewiß — weit mehr. Schon Herodot (II, 53) weiß von der großen Bedeutung Homers zu berichten:

»Homer und Hesiod, die wohl nur vierhundert Jahre älter als meine Zeit sind, haben den Hellenen ihre Theogonie, den Stammbaum der Götter (den geordneten Götterstaat) geschaffen, den Göttern ihre Beinamen und Ehren und Fächer zuerteilt, auch ihre Gestalten beschrieben.«

Mit zwei Namen bringt hier Herodot, der Vater der Geschichte, einen überaus bedeutsamen Vorgang im geistigen Leben des griechischen Volkes in Zusammenhang: die Sänger als Urheber einer großen Veränderung in der Religion. Mit dem Epos, wie es sich allmählich ausbildete, gewann die Poesie die Herrschaft über alle Götterauffassung der Griechen. Aus den Gestalten und Mythen, welche die Phantasie des Volkes sich in Bangigkeit und Ehrfurcht aus Naturvorgängen und Lebensereignissen gebildet und erdacht hatte, wurde durch die Sänger »eine persönlich und episch bewegte Welt«.

Die ältere Stufe mythologischer Anschauung kann man sich — wir folgen Jakob Burckhardts Darstellung — also denken:

Die gewaltigen elementaren Mächte, von denen sich die Griechen umgeben fühlten, gestalteten sich in ihrer Phantasie zu furchtbaren Persönlichkeiten, aus menschlichen und tierischen Teilen gemischt; ihr Tun bildete einen Anfang vom Mythus, der teils allgemein menschliches — besonders arisches — Stammgut sein mochte, teils der ursprünglichen griechischen Volksphantasie angehörte. Solche Bilder entstehen z. B. aus der Beobachtung der Vorgänge in der Luft, wo die Naturmächte in schrecklichem Kampf aneinander geraten: die Gewitterwolken des Südens als geflügelte Ungeheuer, der Blitz als entsetzlicher Dämon sie spaltend und aus ihnen hervordringend! Nicht minder schreckhaft treten in dieser alten Volksanschauung die Gestalten des Meeres hervor — vielleicht hatte die Nation früher binnenländisch gelebt, und das Meer war ihr dann ein neuer höchst mächtiger Anblick gewesen. Neben diesen furchtbaren herrschten aber gewiß auch schon gabenspendende Gottheiten; und das Feuer, zumal das des Herdes, wird Verehrung genossen haben von Anfang an.

Gewiß war auch schon in jenen Zeiten die Anlage zur *Götterdichtung* vorhanden, denn die Seele sucht sich schon von frühe an über die Bangigkeit vor dem Übernatürlichen zu erheben, indem sie den Anrufungen eine höhere Gestalt und Weihe gab. So sang man wohl bei den Heiligtümern Hymnen, im Volke aber von alters her Lieder zur Feier bestimmter Augenblicke des Lebens überhaupt und der Jahreszeiten insbesondere: ermutigende Schlachtgesänge, Frühlingslieder, Hochzeitslieder, Totenklage usw. »Noch in der geschichtlichen Zeit waren uralte Reste dieser Art vorhanden, und Herodot (IV, 35) erwähnt sowohl den Hymnus, den die Weiber auf Delos beim Almosensammeln sangen, als auch *die übrigen alten Hymnen, die auf der Insel gesungen wurden*, lauter Schöpfungen des mythischen Dichters Olen aus Lykien«.

Irgendwann, so schildert Burckhardt den Entwickelungsgang weiter, ist dann *der Welttag des erlösenden epischen Gesangs* angebrochen, vielleicht plötzlich durch eine unerwartete Hebung. Hochbegabte Menschen, im Vollbesitz der bisherigen Volksphantasie und religiösen Überlieferung, werden sich des Vermögens bewußt, dies alles in einen größeren Zusammenhang zu bringen und im Sinne des Volkes daran weiter zu dichten. Sie bildeten vor allem die Götter zu menschenähnlichen und dabei doch völlig wunderbaren Wesen um und befreiten sie von dem fratzenhaften Aussehen, das zuhörende Volk aber von der Bangigkeit; ihnen zuerst gestaltete sich das Auftreten der Götter sowohl in ihrem besonderen Leben als unter den Menschen zu einer Welt der erstaunlichsten Bilder, und in diese Welt wurden die bisherigen Sagen von Kämpfen und Wanderungen der Nation von selbst mit hineingezogen und zum Heldenmythus verklärt — alles gemäß dem innersten Sinnen und Sehnen des Volkes, aber nur das Werk seiner höchsten und feinsten Kräfte. Es genügt, eine einzige göttliche Gestalt, wie z. B. Helios, in der reichen Überlieferung von einem wunderbaren Dasein und Erscheinen zu verfolgen, um überall den Sänger zu ahnen, der allein diese Welt von schöner Bildlichkeit hat aus dem Volksglauben heraus entwickeln können. Vielleicht erhob sich das Epos an mehreren Orten fast zugleich; das übrige tat dann jene dem hellenischen Leben eigene Art des Wettkampfes: der Agon, der auf allen Gebieten später sich als eine der stärksten Mächte erweisen sollte. Die Bevölkerungen aber, die den Aöden zuhörten, waren gewiß schon überwiegend städtisch und geistig geweckt, und die Aneignung des Gesungenen bei ihnen eifriger als auf dem Lande.

Und gerade diese Sänger haben wohl auch als Wandernde die Einheit des hellenischen Schauens und Denkens gefördert, ja geschaffen, denn die Nation bestand aus vielen kleinen Stämmen und Staaten, deren bisheriger geistiger Austausch nur gering gewesen sein kann. Und nur die Sänger suchten das Volk von Ort zu Ort auf; denn Herumreisende andrer Art sind damals schwer denkbar. Nennt doch Homer (Od. XVII, 383) unter den Leuten, die man zu sich bescheidet, ausdrücklich auch die Sänger. Wahrscheinlich sind diese Sänger die ersten großen Entdecker und Meister der griechischen Sprache und ganz gewiß die Schöpfer der epischen Mundart gewesen, die bei Griechen aller Mundarten verständlich wurde. So hatten sie eine mächtige Aufgabe, die wahrlich ein Leben ausfüllte; was sie aber sangen und wie sie's sangen, also ihren Stil und die äußere Form, den Hexameter, lernen wir aus dem reifsten Beispiel, aus *Homer,* kennen. Mit seinem Namen verknüpft sich »die eigentliche dichterische Tat, die Vereinfachung und Ausgleichung des Verworrenen und Überreichen, auf der aller Idealismus der griechischen Kunst beruht, am Bilde der Götterwelt am großartigsten durchgeführt« (Rhode, Psyche S. 39).

Es bedarf darnach schwerlich noch eines Hinweises, daß, wer griechische Kultur in ihrem Werden und in ihren Höhepunkten schildern will, uns vor allem Homer vorführen muß, Homer, den Sänger, den Schöpfer der althellenischen, olympischen Götterwelt, den Bringer eines neuen einheitlichen Schönheitskultes und einer erhabenen Kunst für das gegesamte Griechenland.

So sehen wir ihn denn auf Max Klingers Bilde, den blinden Sänger, wie er auf einer Art Naturthron sitzend das Antlitz zum Himmel erhoben und mit weit vorgestreckten Armen einer Schar von Griechen von ihren Göttern und Helden singt, von Olymp und Erde und Unterwelt. Eine Gestalt von erschütternder Eindringlichkeit! Jugendliches Feuer durchpulst den greisenhaften Körper des Rhapsoden; seine Augensterne sind erloschen, aber vor seinem inneren Auge leben ganze Welten dichterischer Phantasie, und mit der Hingabe seines ganzen inneren Seins, mit leidenschaftlichen Gebärden zaubert sie sein Sang vor die Augen seiner andächtigen Hörer — Gläubige, wie sie sich der Dichter, der Sänger nur wünschen kann. Wie sie dicht aneinandergedrängt regungslos lauschen, wie sie an seinem Munde hängen oder ins Unbestimmte schauend vor ihrem inneren Auge die Gestalten und Ereignisse erstehen sehen, von denen der Sänger in umständlicher Breite berichtet! Wie sie an diese Gestalten glauben und mit dem Sänger gehen, wohin er sie leitet!

Und während der Sänger eben begeistert von der Schönheit der Göttin singt, da entschwebt sie selber, die Schaumgeborene, dem ewigen Meer: in prangender Schönheit, den blauen Mantel von sich streifend, steht Aphrodite — von Tauben umflattert — auf dem Spiegel des Meeres. Keiner sieht sie — sie ist nur die Seele, die des Sängers Lied durchpulst und erwärmt, sie ist die Götterschönheit, die durch des Sängers Worte für die Hörer Form wird als »das große Idealbild ihres eigenen dauernden Seins«.

Die Darstellung des Vorgangs erscheint uns völlig natürlich und dabei ist sie so ganz eigenartig und neu. Vergegenwärtigen wir uns z. B. Johann Asmus Carstens' Umrißzeichnung »Der Sänger Homer im Kreise der Griechen« oder das Gemälde des Schweizers Gleyre, der in der farbig effektvollen Weise der damaligen französischen Schule Homer als den Dichter der griechischen Jugend malte, so erscheint uns Klingers Schilderung als gewaltig überlegen.

Die ganze Komposition ist überaus klar und überzeugend wahr in ihrem Aufbau: zur Linken bildet Aphrodite den Abschluß, dann folgt die dicht gedrängt sitzende Hauptgruppe von fünfzehn lauschenden Männern und Jünglingen, ihnen zugekehrt Homer, neben ihm eine kleinere Hörergruppe, bestehend aus einem Knaben, einem Jüngling, der mit dem blanken Schwert spielt, und einem weißbärtigen Greis; dahinter zwei Jungfrauen in glänzenden Byssosgewändern, die des Sängers Lied mit Triangel und Leier begleiten. Alle Gestalten, bis auf den zuhörenden Greis und die beiden Jungfrauen sind nackt; wir bemerken's kaum, so selbstverständlich ist es, so sehr beherrscht das Geistige den dargestellten Vorgang. So ist das Ganze das echte überzeugende Bild einer

Zeit, als »die Poesie ein dringendes Bedürfnis« war, als ein ganzes Volk »dringend und eifrig nach umständlichem Bericht verlangte über die von ihm selbst geschaffenen, aber unfertig oder schreckhaft gebliebenen Götter und Heroen, und als die Sänger ihm solche in Schönheit und Lebensfülle, als sein eigenes Wesen, nur in erhöhtem Ausdruck entgegenbrachten.«

Und nicht bloß jene ferne Zeit und jenes jugendliche, naiv gläubige Volk und sein göttliches Ideal sehen wir in dem Sänger, in seinen Hörern und in der Göttin verkörpert; der Künstler zeigt uns auch das herrliche Land, die große Natur, aus dem jene Menschen und Götter entsprangen. Wir brauchen ja nur hinzugehen nach Griechenland und durch das ägäische Meer von Festland zu Festland, von Insel zu Insel zu fahren, da leuchtet auch uns die Sonne Homers wie vor 3000 Jahren dem Sänger und seinen Hörern. Und Max Klinger hat uns dieses Land auf sein Bild gezaubert: über die Köpfe der Hörer hinweg, die dicht am Strande sitzen, schauen wir aufs Meer, auf schimmernde Hafenbuchten, auf den sonnendurchglühten Wasserspiegel, auf spitze, rotglühende Landzungen und auf ein ganzes Diadem von felsigen kahlen Inseln und Inselchen, die sich bis in die endlose Weite erstrecken: Syra, Tinos, Andros und darüber die Sonne Griechenlands. Ein Bild von unbeschreiblicher zauberhafter Schönheit, das man mit immer erneuter Wonne und Sehnsucht in sich aufnimmt.

Unser Blick geht weiter zur Mitte des Bildes. Ein mächtiger Baum erhebt sich, an ihn lehnt eine ernste Frauengestalt und ein kniender Jüngling schaut wie anbetend zu ihr empor. Wer mag es sein? Vielleicht ist es der Hirtenknabe des Hesiod (Theogonie 22—35), der als Sänger »seine Bestallung und Weihe von den Genien des Gesangs, von den Musen erhält,« oder der Lyder Karios, der von den Musen am See Torrebia die Musik erlernte. Oder nennen wir die beiden Anakreon und seine Muse, ein Bild der göttlichen Inspiration des Dichters.

Von diesem lyrischen Zwischenspiel kommen wir zum andern Hauptteil des Bildes. Ist der eine Höhepunkt hellenischer Kultur die Kunst, der Schönheitskult — die zweite Blüte des geistigen Lebens Griechenlands ist die Philosophie. Sie gab den Griechen, was ihnen die Götter mit ihrer Schönheit als nur idealisierte Menschen mit allerlei Schwächen nicht geben konnten; »den Göttern fehlte die Heiligkeit, d. h. das, was sie zu Vorbildern der menschlichen Sittlichkeit hätte machen müssen.« In diese Lücke tritt die Philosophie ein, ihre Ethik ist darum ein nicht minder wichtiges Denkmal des griechischen Geistes, wie die Epen Homers. Plato und sein Schüler Aristoteles sind die Hauptträger griechischer Weisheitslehre: *Plato*, der Schüler des Sokrates, der Vater der Ideenlehre, der Vertreter einer sittlich festen Richtung, der den Sophisten mit so hohem Ernste entgegentrat, der Ausbauer der einzelnen philosophischen Wissenschaften, die er zum einheitlichen Ganzen zusammenzufassen suchte; *Aristoteles*, der Schüler Platos, der Philosoph der Tatsachen, der wissenschaftliche Begründer der Logik, der Lehrer Alexanders des Großen. Diese beiden sehen wir im Vordergrunde der rechten Seite des Gemäldes nebeneinander dahinwandeln: beide Greise hochgewachsene ehrwürdige Gestalten. Plato in dunklem, Aristoteles in hellem Gewande; Plato zuhörend, mit einem Buche in der herabhängenden Hand, Aristoteles als Realist mit energischer bezeichnender Gebärde auf den Boden deutend. Betrachten wir die beiden mit ihren ganz individuell aufgefaßten Zügen, in dem starken Leben ihres durchgeistigten Antlitzes, Plato in monumentaler Ruhe, Aristoteles eindringlich sprechend und seine Anschauung vertretend, da möchte man wohl meinen, wir hätten es mit bildnisgetreuen Darstellungen geistig hochstehender Männer zu tun — und doch ist das ein Irrtum; die starke überzeugende Charakteristik der beiden Männer ist wie die Homers rein in Klingers schöpferisch gestaltender Phantasie entstanden. — Wie wir die beiden Philosophen so dahinwandeln sehen, kommt uns die Erinnerung daran, daß Aristoteles in den schattigen Baumgängen des Lykeions mit seinen Schülern auf- und abwandelnd zu philosophieren pflegte, wonach man sie Peripatetiker nannte. Im Schutze des Staates, den beide Weltweisen philosophisch tief begründet haben, erblühten edler Lebensgenuß und die musischen Künste: jenseits des schmalen tiefblauen Bachlaufes, der den Vorder- vom Mittelgrunde trennt, sehen wir dies in einer ruhigen Gruppe veranschaulicht: drei schöne Jungfrauen hören einem liegenden Jüngling zu, der mit lebhafter Geste zu ihnen spricht; die Rolle in seiner Linken deutet auf den Vortrag einer Dichtung. Ein Maler zeichnet die stehende Jungfrau, die in eleganter Pose ihre Schönheit ihm darbietet. Ein Greis, der dabei sitzt, trägt die Züge des Sokrates. Er hat ein Recht, hier dargestellt zu werden. Ging doch von ihm die Meinung aus, daß die philosophischen Fragen und Lehren nur Mittel zum Zweck seien, zur höchsten menschlichen Aufgabe, der Erziehung zum wahren Menschen, d. h. zum wahren Staatsbürger. Und derselbe Sokrates erklärte das Wahre, das Schöne, das Gute, Tugend, Gerechtigkeit, Frömmigkeit für Wirklichkeit; wie alle Begriffe überhaupt seien sie ewig, unabänderlich göttlich.

Eine dritte Gruppe ganz zur Rechten des Gemäldes schließt den Gedankengang ab. Von drei schönen Jungfrauen begrüßt und geleitet, schreitet hastig ein gerüsteter Krieger herein, mit feurigem Verlangen und Ungeduld im Blick auf Aristoteles hinschauend, dem ein Mädchen im Gewande Dianens eben den Ankömmling meldet: Alexander den Makedonierprinzen. Er war der Schüler des Aristoteles. Wie stolz Griechenland auf diese Tatsache war, lehrt der im Altertum berühmte Brief, den Philipp von Makedonien bei der Geburt seines Sohnes an Aristoteles geschrieben haben soll: »nicht daß er geboren ist, sondern daß er in Deinen Tagen geboren ist, macht mich froh; von Dir erzogen und gebildet wird er unser würdig und der Aufgabe, die einst sein Erbe ist, gewachsen sein.« Mag dieser Brief auch eine Erfindung sein, so lehrt sie doch, wie man in Grie-

chenland die Tatsache empfand, daß der große Bezwinger von einem Griechen erzogen worden war. »Der die Welt dem Gedanken erobert hat, erzog den, der sie mit dem Schwerte erobern sollte, ihm gebührt der Ruhm, dem leidenschaftlichen Knaben die Weihe und Größe der Gedanken, den Gedanken der Größe gegeben zu haben, der ihn den Genuß verachten und die Wollust fliehen lehrte, der seine Leidenschaft adelte und seiner Kraft Maß und Tiefe gab« (Droysen, Geschichte des Hellenismus I, 92).

Alexander bewahrte für seinen Lehrer allezeit die innigste Verehrung: seinem Vater danke er nur sein Leben, seinem Lehrer, daß er würdig lebe.

Es wird uns nicht schwer fallen, in dem Klingerschen Alexander die eben angedeuteten Züge wiederzufinden: in der Hast seines Vorwärtsstrebens und in seinen heftigen Bewegungen die Leidenschaftlichkeit seines Temperaments, in dem leuchtenden Blick seiner Augen die innige Verehrung, die er seinem Lehrer zollte.

Aber wir dürfen in dem Erscheinen Alexanders im Garten des Philosophen noch etwas mehr suchen, als die genrehaft dargestellte Erinnerung an die Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler. Mit Alexander meldet sich für Griechenland und die alte Welt die neue Zeit an. Schon Plato fühlte sich angewidert von dem engherzigen politischen Treiben seiner Mitbürger, so daß er seine Schule aus den Mauern Athens hinaus in die Akademie verlegte, und noch mehr wandten sich die späteren Philosophen von der Bürgerphilosophie weg zur Menschheitsphilosophie.

Alexander aber war der Mann der Tat, der diese Lehre in die Wirklichkeit umsetzte. Makedonien war für ihn zu klein. Er eroberte ein Weltreich und öffnete die Tore der Menschheit für das Weltbürgertum, für das Weltreich, das sich späterhin über alle Länder rings um das Mittelmeer erstrecken sollte. So bedeutet das Erscheinen Alexanders hier im Garten der Philosophen den Ausblick auf eine weite große Zukunft.

Die Gestalt des Klingerschen Alexander wird manchem überraschend scheinen. Denn Alexander führt den Beinamen der Große, und »die Heldensage der morgen- und abendländischen Völker ist nicht müde geworden, den Namen Alexanders mit allem Wunderglanz menschlicher und übermenschlicher Größe zu schmücken.« So stellen wir uns den welterobernden Makedonierkönig Alexander als einen hochgewachsenen stattlichen Mann vor, etwa wie ihn Sodoma in der Farnesina zu Rom gemalt hat. Bei Klinger aber sehen wir einen kleinen Mann, den die geleitenden Jungfrauen fast um Kopfeslänge überragen und dem wir keineswegs so ohne weiteres die Taten eines Alexanders zutrauen.

Nun, die *Geschichte* gibt allerdings dem Künstler Recht. Justinus und Quintus Curtius erzählen uns gleichmäßig, daß die Makedonier überhaupt klein von Wuchs waren. Bei Curtius lesen wir, daß der kleinste Skythe den größten Makedonier noch um Kopfeslänge überragte, und Justinus erzählt, Alexander habe vor der Schlacht bei Arbela seine Makedonier ermahnt, sich durch die Menge der Feinde (der Perser) und ihre Körpergröße nicht verblüffen zu lassen. Aus diesen und anderen Zeugnissen der alten Schriftsteller geht unzweifelhaft hervor, daß die Makedonier an sich klein von Wuchs, kleiner als die barbarischen Völkerschaften waren. Alexander aber ragte nicht einmal unter seinen Stammesgenossen hervor. Der unbekannte Verfasser des Itinerarium Alexandri sagt (VI, 14): »Der junge Mann war mittelgroß. Seine Glieder waren geradezu mager, was übrigens seinem kühnen Temperament zustatten kam . . . auf seinem Körper ragten die kräftigen Muskeln wie Vorsprünge empor.«

Quintus Curtius (III, 12) erzählt, wie Alexander nach der Schlacht bei Issus in Begleitung Hephästions die gefangene Mutter und die Frau des Darius aufsuchte. »Aber Hephästion war größer und sah stattlicher aus, so daß ihn die beiden Königinnen fälschlich für den König hielten.« Auch der Sizilier Diodorus erzählt, die Königin Sysigambis habe Hephästion für den König gehalten und sei ihm zu Füßen gefallen. Noch bezeichnender ist folgende Erzählung des Quintus Curtius: Alexander hatte Persepolis eingenommen und nahm auch Besitz von dem alten Palast der Achämeniden. »Dort setzte er sich auf den Thron des Perserkönigs; der paßte indes für seine kleine Gestalt nicht, so daß der König mit den Füßen nicht den Fußboden erreichen konnte. Einer der Pagen, der das bemerkte, holte schleunigst eine Fußbank (einen Tisch) und schob sie ihm unter die Füße.«

Derselbe Quintus Curtius erzählt weiter (VI, 5): »Als Thalestris, die Königin der Amazonen, mit Alexander zusammen kam, betrachtete sie ihn ohne jede Bewunderung, »und wie sie ihn betrachtete, fand sie, daß seine Gestalt seinem Rufe nicht entspräche, denn die Barbaren haben nur vor einem stattlichen Äußeren Hochachtung und halten nur diejenigen für großer Taten fähig, welche die Natur mit körperlichen Vorzügen ausgestattet hat.«

Alexander der Große war anderseits überaus kräftig und sein Körper war schön gebaut und von schönem Ebenmaß der Glieder. Auch sonst sind wir über Alexanders Aussehen wohl unterrichtet. Nach Älian (Var. hist. XII, 14) hatte er rote (oder blonde) wallende Haare und in seinem Gesicht etwas Erschreckendes. Nach Solinus sah Alexander majestätisch aus; er sah bedeutender aus als jeder andere; er trug den Kopf hoch, seine Augen waren heiter und glänzend, seine Wangen anmutig gerötet. Apulejus erzählt von seiner furchtbaren Stärke und von der Anmut seiner freien Stirn. Die Kraft seines Körpers rühmt auch Appian. Eumenes rühmt den Glanz seiner Augen, sein ebenso majestätisches wie anmutendes Aussehen, das zugleich die Blicke auf sich zog und blendete. Der König vereinte Tapferkeit und Schönheit. Plutarch erzählt, dem Bildhauer Lysipp sei es wohl gelungen, die Haltung seines Halses, den er ein wenig nach der linken Schulter neigte, und seinen durchdringenden Blick wiederzugeben. Apelles dagegen traf seine Hautfarbe nicht; er machte sie brauner und dunkler als sie in Wirklichkeit war; denn Alexander hatte eine sehr weiße Haut und diese wurde noch gehoben durch die Röte der Wangen und der Brust.

Wandgemälde von MAX KLINGER in der Aula der Universität Leipzig

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. 1909

Den Schrecken, den Alexander einzuflößen vermochte, schildert Plutarch anschaulich. Alexander hatte kurz vor seinem Tode noch den Kassandros mißhandelt. Dieser bekam davon einen solchen Schrecken, daß er noch anhielt, als Alexander längst tot war. Eines Tages ging er in Delphi spazieren und besah die aufgestellten Standbilder und Büsten. Als er unvermutet Alexanders Antlitz sah, erschrak er so, daß sich ihm die Haare sträubten, daß er zitterte und lange Zeit sich nicht setzen und nicht wieder beruhigen konnte. (Ujfalvy: Le type physique d'Alexandre le Grand — Friedrich Köpp: Über das Bildnis Alexanders des Großen).

Also darf sich Klinger für seinen Alexander wohl darauf berufen, daß die kleine Statur des makedonischen Helden eine geschichtlich verbürgte Tatsache ist; nicht minder gilt dies von seinem Enthusiasmus und von dem Überschwung seines Empfindens, wie von seinem hastigen Gang, seinem funkelnden Blick und dem zurückfliegenden Haar (das auf Klingers Bild allerdings durch den großen Helm verdeckt ist.) Dann ist es auch folgerichtig, wenn sich die Enttäuschung der Thalestris, der Irrtum der Sysigambis, für manchen Beschauer vor dem Klingerschen Alexander wiederholt.

Die Komposition der rechten Hälfte ist ähnlich wie die der anderen Seite des Gemäldes: links die beiden Philosophen, die so mächtig die Blicke des Beschauers auf sich lenken, entsprechen dem Homer und bilden den idealen Mittelpunkt der Schilderung; den Zuhörern des Sängers entsprechen die zurücktretenden Gruppen der künstlerisch Genießenden, Alexander bildet wie drüben Aphrodite den Abschluß des Bildes und schließt zugleich das ganze Gemälde ab: dort ruhige Anmut, göttliche Schönheit, hier leidenschaftliche Bewegung, männliche Tatkraft.

Wundervoll ist auch wieder der landschaftliche Rahmen, in dem sich diese zweite Szene des Klingerschen Gemäldes abspielt: eine köstlich stille Waldwiese, rings umschlossen von Öl- und Lorbeerbäumen, von hochstämmigen Ulmen und einem dichten schattigen Pinienhain im Hintergrunde, über dem sich das Felsengebirge in steiler Wand lichtdurchglüht erhebt. Prachtvoll ist der Gegensatz zwischen der lichten Weite des inselbesäten Meeres und der farbentiefen Umschränktheit des feierlich stillen Hains am Felshang. Aber ganz vorzüglich hat es der Künstler verstanden, beides zur Einheit zu verschmelzen durch das farbenleuchtende Oleandergebüsch im Vordergrund, durch das niedere weiße Haus im Mittelgrund mit dem aufwärts führenden Laubengang, durch den lichten Glanz der Sonne, die von der rotglühenden felsigen Landzunge im Meer hinüberleitet zur sonnigen Steilwand des Felsengebirges. So schließen sich die festlich heiteren Klänge der hellen Inselwelt mit den feierlichen Akkorden von Gebirg und Wald zusammen zu der vollen Melodie einer wohlgeschlossenen, reichgegliederten und gegensatzreichen Landschaft. Die kunstvolle Gliederung des riesigen Gemäldes in eine große lichtvolle Fläche und eine entsprechende dunklere Masse wirkt um so natürlicher, weil sie durchaus dem geistigen Gehalt der umschlossenen Figurengruppen entspricht: der sonnige Strand und das weite Meer der weitschweifenden, gestaltenden Phantasie des Sängers, die feierliche Pracht von Gebirg und Wald der stillen Denkertätigkeit der Philosophen. So ist das Ganze stimmungsvoll im echten Sinne des Wortes.

So tritt uns in Klingers bedeutsamer Schöpfung die geistige Welt des alten Griechentums, treten uns die großen Ideen seiner inneren Entwickelung in lebendigen Bildern voll eindringlicher überzeugender Wahrheit entgegen. Und diese ferne Vergangenheit ist noch immer Gegenwart; unser geistiges Leben, unser ideales Schaffen ist noch immer untrennbar verbunden mit der Welt der Homer, Plato und Aristoteles. Wie vor Jahrtausenden sitzen noch heute dichtgedrängt die Scharen der Jünglinge zu den Füßen der Dichter und Denker und Lehrer; noch bestehen immer die alten Gegensätze von Poesie und Wissen, von Phantasie und exakter Forschung, die erst in ihrer Vereinigung die volle Harmonie ergeben; noch heute kommen die Fürsten der Welt, um den Fürsten der Kunst und der Wissenschaft ihre Huldigung darzubringen. So ist das Klingersche Gemälde im akademischen Festsaal wie ein gewaltiges Symbol hohen geistigen Lebens, manchem kann es auch eine Mahnung sein, über dem nützlichen Lehrbaren auch die große Freudenbringerin Poesie und die Mutter großer Taten, die Begeisterung, nicht zu vergessen.

Mit solchem tiefen Gehalt aber, wie er deutschem Empfinden seit den Tagen der goldenen Pforte und der Kupferstiche Albrecht Dürers immer als das Wesentliche eines Kunstwerkes erschienen ist — mit diesem tiefen Gehalt eint sich in dem Klingerschen Bilde eine berauschende festliche Farbenpracht, der Glanz schimmernden Lichtes, durchsichtiger Luft, wie sie erst in unseren Tagen durch die Errungenschaften der modernen Malerei möglich geworden ist.

Unvergeßlich werden sich dem Gedächtnis des Beschauers die Hauptgestalten des Bildes einprägen, vor allem der begeistert singende greise Homer und die ernsten würdevollen Philosophen Plato und Aristoteles mit ihren durchgeistigten und lebendigen Zügen, dann aber auch die schönheitsvolle Aphrodite und der leidenschaftliche Alexander; unverlöschlich wird auch die wundervolle Landschaft jedem Beschauer das Land, wo vor mehr denn zwei Jahrtausenden Schönheit und Weisheit zu innigem Bunde zusammentraten, in die Seele graben. Künftigen Geschlechtern aber wird Max Klingers Gemälde sagen, daß auch in unseren Tagen die Geister noch tief bewegt wurden von den großen Ideen griechischer Kultur —

Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

Die farbige Reproduktion mußte aus technischen Notwendigkeiten in drei Abschnitten erfolgen; die Fläche des Gemäldes ist aber ungeteilt. Auf der rechten Bildhälfte hat der Künstler noch ganz zuletzt einige kleine Änderungen vorgenommen.

Wilh. Riedisser, Studienkopf (1903). Bronze. Lebensgröße

WILHELM RIEDISSER

Von Walther Amelung in Rom

WER seinen Blick, wie der Schreiber dieser Zeilen, in die Entwickelungsgänge der antiken Kunst versenkt hatte und dann hinausblickt in Mittelalter und Renaissance und um sich blickt auf die Schöpfungen der eigenen Zeit, der kann sich einer eigenartigen Beobachtung nicht entziehen: trotz aller Verschiedenheiten der Zeitumstände, der Zeitfolgen und der einzelnen Persönlichkeiten — gewisse allgemeine Erscheinungen kehren wieder in immer neuer individueller Variation; es sind die Grundzüge des künstlerischen Triebes, die sich mit Naturnotwendigkeit immer wieder in klarer Kristallisierung darstellen und zur Geltung bringen.

Wenn wir in den Schriften von Konrad Fiedler und besonders in dem vortrefflichen Büchlein Pidolls, den Erinnerungen aus der Werkstatt eines Künstlers, über Hans von Marées lesen, werden wir seltsam frappiert durch die Analogien dieser Persönlichkeit auf dem Gebiete der Malerei mit dem Wesen eines großen griechischen Plastikers, des älteren Polyklet. Wie dort und hier die Erscheinung nur als gesehene Form gesucht wird, nicht als Ausdruck eines ideellen Inhaltes, wie alles vom Individuellen zum Typischen drängt — sowohl in der Form wie in dem beschränkten Maße ganz allgemeinen Empfindungslebens —, aber der Schritt vom Typus zum Ideal bewußt oder unbewußt vermieden wird, wie sich bei dem Maler ebenso wie bei dem Plastiker alles Interesse darin konzentriert, die menschliche Gestalt in streng abgewogenen Motiven darzustellen, in denen trotz möglichst abgeschlossener Ruhe der Organismus in voller Bewegungsfähigkeit zur Darstellung gelangt, das lange mühsame Vorarbeiten und Durcharbeiten der Werke, das von beiden überliefert ist, das Überwiegen der bewußten Überlegung und damit des Lehrhaften und Lehrbaren, das den Anschluß einer langen Reihe unmittelbarer und mittelbarer Schüler zur Folge hat, — all das sind genügend viele bedeutungsvolle Berührungspunkte, die uns berechtigen, beide Künstler in vergleichende Beziehung zueinander zu setzen, nur konnte sich Polyklet in ungestörter Harmonie mit seinen Zeitgenossen entwickeln und so zu voller Anerkennung und Wirkung gelangen, während Marées — und nach ihm sind es alle gewesen, die seinen Spuren folgten, — gezwungen war, sich im schroffsten Gegensatze gegen die Kunstübung seiner eigenen Zeit emporzuarbeiten und kämpfend zu behaupten. Nicht etwa, daß sich irgendwo bei

ihm und seinen Schülern etwas programmartig Beabsichtigtes durchdrängte; auch können wir ihre Werke künstlerisch würdigen, ohne eine Ahnung von jenem Gegensatze zu haben, aber wir tun ihnen doch unrecht, wenn wir die Bedeutung vergessen, die sie gerade durch die ernste Behauptung ihres Standpunktes in der Entwickelung unserer Kunst gewonnen haben, und ganz gerecht werden wir ihr Wirken erst beurteilen können, wenn wir, abgesehen von allen eigenen, vielleicht abweichenden Wünschen, es vermögen, uns ganz auf eben diesen Standpunkt zu stellen.

Ein prüfender Blick auf die plastischen Arbeiten Wilhelm Riedissers, deren Abbildungen wir bringen, kann keinen Zweifel lassen, daß auch er in den gleichen Bahnen wandelt wie Marées, Hildebrand, Volkmann. Wenn sein Name den Lesern bisher ganz unbekannt geblieben ist, so haben äußere Umstände die Schuld daran: seit Jahren lebt Riedisser — nach dem Abschluß seiner Münchener Lehrzeit — in Italien; Ausstellungen hat er fast nicht beschickt, und die meisten seiner Werke sind vom Atelier sofort in Privatbesitz übergegangen, wo sie vergraben blieben. Die schlichte, schroffe Bescheidenheit ihres Schöpfers könnte es nur verletzen, wenn wir sie loben wollten; sie können für sich selber sprechen; wenige Worte zu ihrem Verständnis mögen genügen.

Wilh. Riedisser, Vorfrühling (1903). Bronzegruppe. Lebensgröße

Wilh. Riedisser, Weibliche Figur (1902). Bronze. Höhe 0,80 m

Die Arbeiten stellen eine Entwickelung von sieben Jahren dar, von dem zweiunddreißigsten bis zum achtunddreißigsten des Künstlers, den Jahren reifster Jugendkraft. Eine fortschreitende Verfeinerung und immer bewußtere Sicherheit in der künstlerischen Beherrschung der Form ist wohl zu erkennen, aber eindrucksvoller ist es, wie klar gleich bei dem ersten Werk das stilbildende Prinzip erfaßt, wie konsequent es bei all den verschiedenen Aufgaben in immer eigenartiger, der Aufgabe entsprechender Weise durchgeführt ist. Übersehen wir die ganze Reihe, so fällt uns die geschlossene Gruppe der Bronzewerke auf, an die sich erst zum Schluß zwei Steinreliefs anschließen. Zweifellos ist Bronze der Stoff, in dem sich die Kunst des Plastikers am reinsten aussprechen kann, während beim Marmor, mag man ihn weiß oder farbig behandeln, das malerische Element der Erscheinung eine weit bedeutendere Rolle spielt. Die ernste Bronze mit ihren harten Konturen, ihren scharfen Formenbegrenzungen und den starken Kontrasten der dunklen Schatten und glänzenden Lichter war auch der Lieblingsstoff des Polyklet und seiner Zeitgenossen. Aber die Möglichkeit, in diesem Stoffe beweglichere, ja gewagte Motive ohne technische Bedenken darzustellen, wie sie von den antiken Künstlern in weitem Maße ausgenutzt worden ist, hat den modernen nicht

gereizt; nicht er allein verschmäht das gerade im Gegensatz zu der gedankenlos-beweglichen Plastik der vergangenen Epoche; damit sichert er seinen Werken den Eindruck geschlossener Ruhe. Alles, auch das körperliche Motiv, tritt zurück vor dem Eindruck der Form an sich.

In den Werken dieser Jahre hat Riedisser Gelegenheit gefunden oder genommen, die Lebensalter vom kindlichen bis zu dem des reiferblühten Mannes und Weibes darzustellen, und jedem dieser Alter hat er typische Gestaltung gegeben: dem dicklichen Säugling, dem unreifen Knäbchen mit seinem noch unausgeglichenen Gliederbau, dem herben Alter der eben erwachenden Sinnlichkeit in der Gruppe, dem reifen Jüngling als aufmerksamem Wächter und arbeitsamem Vater, der Frau und der Mutter. Und zwei charakteristische Typen stehen sich auch in den beiden Pferden des Reliefs gegenüber: dort das im Paßschritt unter der schweren Last des Ritters vorwärtsdrängende, mächtig gebaute Schlachtroß, hier das schlank gebaute Rennpferd mit der lose nachschleppenden Fessel der Hinterhand, lässig dem Quell entgegenschnobernd. Zufällige Wünsche der Besteller mögen dabei mitgewirkt haben, aber nicht jeder Bildhauer hätte den Zufall in dieser Weise — ganz in Marées' Sinne — genutzt.

Für die Gruppe war dem Künstler eine seltsame Aufgabe gestellt: »Zwei junge Menschen, an deren Liebe die Leidenschaft der Sinne noch keinen Teil hat; dabei soll es zum Ausdruck kommen, daß dem Mädchen die Rolle der Führenden zufällt, und wie es durch die reine Innerlichkeit ihres Empfindens bändigend auf den Jüngling wirkt«. Man male sich einmal aus, mit wieviel Gebärde und Beiwerk ein Bildhauer der vergangenen Generationen diesen Auftrag ausgeführt hätte. Riedisser sucht Alles durch die herbe Jugendlichkeit der Formen und die keusche Reinheit des Ausdrucks zu erfüllen; das Wenige, was er an Bewegung und Gebärde gibt, dient zugleich im Zusammenhang mit dem Nebeneinander der Gruppierung zum festeren Zusammenschluß des flächigen Bildes.

Wilh. Riedisser, Kleiner Bacchus (1906). Bronze. Lebensgröße

Wilh. Riedisser, Wächter (1904). Bronze, auf Steinsockel. Lebensgröße

Eine gewisse Befangenheit, die uns hier und in der unbestimmten Gebärde der Statuette noch auffallen mag, ist in den weiteren Arbeiten vollkommen überwunden. Am freiesten in ihren Bewegungen sind bei aller Gemessenheit die Figuren der Bronzetür und der kleine Bacchus, der sich wieder in anderer Hinsicht neben die weibliche Statuette und die Büste eines Mädchens stellen läßt; in diesen drei Werken scheint mir das schwere Problem, der typischen Bildung die volle Frische individueller Natur zu lassen, vollkommener als in den anderen gelöst. Bei dem Brustbild spricht hierfür auch der eigentümliche Abschnitt der Büste mit, dessen scheinbar zufällige Form auf den ersten Blick fast befremdend in dem strengen Gesamtbilde der übrigen Arbeiten wirkt. Die Andeutung der Schulterpartie — mehr wäre vom Übel —

Wilh. Riedisser, Pferderelief (1907). Stein

Wilh. Riedisser, Reiterrelief [Marschall von S.] (1908). Gipsmodell für Stein. Lebensgröße

gibt uns von der frischen stolzen Haltung des Kopfes erst den vollen Eindruck und bereichert das Bild um einen Zug ebenso bedeutsam in rein künstlerischer Hinsicht, wie für den Ausdruck des individuellen Wesens.

Zu den beiden Reliefs ist kaum hinzuzufügen, daß die verschiedene Art ihrer Behandlung sich dadurch erklärt, daß das eine zum Schmuck eines kleinen Brunnens, das andere dazu bestimmt ist, sich in die große Architektur eines Schloßhofes einzufügen.

Eine Richtung, wie diejenige, zu der sich auch Riedisser bekennt, bringt eine Gefahr mit sich: die Gefahr, daß der Künstler glaubt, mit der reinen strengen Erfüllung der anerkannten Grundsätze sei es bereits getan; und doch bleiben auch die vornehmsten Werke tot, wenn ihnen der Ausführende nicht die geheimnisvolle Macht einzuhauchen versteht, die allein in Zeit und Ewigkeit lebendige Wirkung übt: den Zauber einer starken, selbständigen Persönlichkeit. Andererseits ist es gewiß ein Vorteil, wenn heutzutage auch kleine Geister mehr und mehr in die Bahnen jener Richtung gezogen werden; nichts ist bedenklicher, als wenn diese ihrer eigenen Willkür überlassen bleiben. Allmählich stellt sich auf solche Weise eine gleichmäßig-erfreuliche Kunstübung heraus; aus dieser Menge aber ragen die Arbeiten, denen unsere Zeilen gewidmet sind, ganz entschieden in ihrer Eigenart hervor, denn ihr Künstler ist eine Persönlichkeit.

Wilh. Riedisser, Arbeit und Ernte [Türfüllung] (1904). Bronze. Lebensgröße

Abb. 1. Goethe, Sizilische Küstenlandschaft mit dem Grabmal des Hieron. Lavierte Federzeichnung. Goethehaus, Weimar

GOETHE ALS ZEICHNER

ZUR JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON MARIE SCHUETTE IN WEIMAR

MAN braucht weder Goethekenner, noch Philologe zu sein, um zu wissen, welch wichtigen Anteil in Goethes Leben die Kunst einnahm. Die bekanntesten Prosaschriften: Dichtung und Wahrheit, die Italienische Reise, die Briefe an Frau von Stein, sie bringen viele und ausführliche Bemerkungen über Goethes Verhältnis zur Kunst, und schon früh ist seine künstlerische Tätigkeit bewundernd anerkannt worden. Hüsgen, sein Jugendfreund, stellt ihn zuerst an wissenschaftlicher Stelle als bildenden Künstler vor[1]), und 1828 widmet Bucher seinen Radierungen[2]) eine Abhandlung im Kunstblatt. Nach seinem Tode wurden 1849 in Leipzig und 1861 zugunsten eines Goethedenkmals in Berlin Zeichnungen von ihm ausgestellt und Schuchardt, der beste Kenner der Goetheschen Sammlungen, gab 1862 in seiner Einleitung zur italienischen Reise die erste fleißige, zusammenhängende Darstellung seiner künstlerischen Entwicklung. Sie blieb die einzige, bis sich 1886 das Goethehaus als öffentliche Sammlung der Menge erschloß, und die verstaubten Mappen wieder durchgesehen wurden. In den Schriften der Goethe-Gesellschaft[3]) erschienen dann, von Ruland, dem besten Kenner Goethescher Kunst herausgegeben, die ersten guten Reproduktionen nach seinen Zeichnungen. War es da zu verwundern, daß die Anschauung fehlte, und daß Lewes noch in den späteren Auflagen seiner Goethebiographie die von Goethe über seiner Liebhaberei verlorene Zeit beklagt und ihm nicht einmal the excellence of an amateur zugesteht? — Mit der intimeren Kenntnis von Goethes Leben gewinnen auch die zeichnerischen Dokumente an Wert und kein neuerer Biograph versäumt, am rechten Ort auf seine zeichnerische Tätigkeit hinzuweisen, ohne indes Bestimmteres zu geben. Neues zur Sache hat Volbehrs[4]) Buch gebracht, das, ohne besonders auf die Zeichnungen einzugehen, Goethes Verhältnis zur Kunst behandelt. Die unbefangene Untersuchung der Zeichnungen, zunächst ohne Heranziehung der Schriften, führt zu dem gleichen Ergebnis wie dieses Buch, wie wir im Laufe unserer Betrachtung sehen werden.

Oeser heißt die erste bestimmte Note in Goethes Kunst. Wir haben damit den Geschmack von etwas außerordentlich Liebenswürdigem und Kultiviertem, von einer Kunst, die allerdings nur zu oft dem Weichlichen verfällt. Oeser ist ein typischer Vertreter des 18. Jahrhunderts; der Nachdruck liegt bei ihm auf der Kultur, nicht auf der Kunst. In den Zeichnungen bietet er sein Bestes, hier treten die Schwächen seiner unselbständigen und haltlosen Gemälde nicht störend hervor, wenn sie auch in dem Grad ihrer Güte merk-

1) Artist. Magaz. v. Henrich Sebastian Hüsgen, Frkft. a. M., 1790, S. 437: »Hr. von Göhte gehöret mit in dieses Werk, würde er es auch selbsten widersprechen«.

2) Kunstbl. Beil. z. Morgenblatt, 1828, Nrn. 3, 5, 6: Goethe als Kupferstecher von Carl Bucher.

3) III, X, XII, XIX, XXII (Koetschau und Morris).

4) Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895. — Hier sei bemerkt, daß die unmittelbare Veranlassung zu diesem Aufsatz die Ausstellung Goethescher Zeichnungen ist im Anschluß an die Jubiläums-Ausstellung der Leipziger Universität in den Räumen des alten Rathauses, wo jetzt annähernd 150 Zeichnungen Goethes in chronologischer Ordnung zum bequemen Vergleich nebeneinander zu sehen sind, und mit ihnen Beispiele von Werken seiner Künstlerfreunde. Vgl. zum Einzelnen den Ausstellungskatalog.

würdig schwanken. Goethe gibt in Dichtung und Wahrheit, als sein Formempfinden schon längst durch italienische Klarheit hindurch gegangen war, die anschaulichste Charakteristik von der Kunst Oesers und seiner besonderen, anregenden Wirksamkeit.

Das einzige beglaubigte Zeugnis von Goethes Leipziger Lehrjahren ist uns nur noch in der Photographie erhalten. Das Original, eine Kreidezeichnung, ist verschollen und stellte, wie die französische Widmung an seinen Mitschüler Lieven besagt, den Eingang in einen Weingarten vor, kopiert war sie nach einer Zeichnung seines Freundes, des nachmaligen Bürgermeisters Hermann. Es ist nicht viel darüber zu sagen. Das individuelle Gepräge fehlt und mußte fehlen, da es keine Naturstudie war, die Formen sind verschwommen und unbestimmt. Von größerem Interesse sind 32 angeblich von Goethe verfertigte Zeichnungen aus dem Nachlasse Hermanns. Sie sind meist zu sicher für die jugendlich ungeübte Hand des Anfängers, zudem tragen sie Hermanns Handschrift auf der Rückseite, dem man sie, ohne sich einer allzu gewagten Kombination schuldig zu machen, wird zusprechen dürfen. Andere weisen Oeserische Manieren auf und stehen den dilettantischen und mit scharfer Bleistiftspitze in das weiche Papier eingebohrten Zeichnungen von Friederike und Carl Oeser (Sammlung Kippenberg) nahe. Immerhin können sie von Goethe sein, aber mit Sicherheit ist es nicht zu behaupten, und schließlich ist nichts Wesentliches für die Erkenntnis Goethescher Kunstbestrebungen gewonnen mit der Erkenntnis, daß er diese Köpfe gezeichnet hat. Phantasiebegabten Verehrern des Dichters bleibt es immerhin unbenommen, sich den jungen Studenten auszumalen, wie er gelangweilt im Kolleg sitzend die Mitstudenten einzeln vornimmt und aufs Papier bannt.

Über Goethes Radierungen aus der Leipziger Zeit ist an anderer Stelle im Zusammenhange berichtet worden[1]). Es möge hier die Anmerkung genügen, daß diese frühen Radierungen die beiden nachweislich späteren Blätter aus den Jahren 1776 und 1778, die Goethe, doch wohl ohne fremde Hilfe, in Weimar ausführte, entschieden übertreffen[2]). Zweifellos

Abb. 2. Goethe, Auf dem Mayn . Bleistiftzeichnung. Goethehaus, Weimar

1) Vgl. Wustmann, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IV (1893). S. 37 u. ff. — Koetschau, Neues über Goethe als Radierer. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. X. (1899), S. 199 ff. — Bucher a. a. O.

2) Die ebenfalls ausgestellte Radierung mit dem Turme (vgl. Koetschau a. a. O.) steht in Technik und Auffassung den Leipziger Blättern weit näher als den späteren. Die Luft, die in dieser Landschaft weht, ist typisches 18. Jahrhundert, und wir dürfen auch hier wie bei jenen mit Sicherheit als Vorlage ein Gemälde des 18. Jahrhunderts annehmen. Die beiden Weimarer Radierungen zeigen eine weit individuellere Auffassung in der Wahl der beschränkten, engen Ansicht. Das aus dem Besitz der Frau von Stein stammende Exemplar des Goethe-Nationalmus. trägt als Künstlersignatur unten rechts in der Ecke ein großes lateinisches *G*, wie es Goethe nur noch einmal auf der Zeichnung in Langers Stammbuch vom 17. September 1769 angewandt hat. Sollte diese Kleinigkeit nicht für eine Entstehung in benachbarter Zeit sprechen? Schließlich aber paßt Hüsgens Bezeichnung »Landschaft mit einem alten Tor und einer verfallenen Stadtmauer« ausgezeichnet auf unser Blatt,

hat ihn sein Leipziger Lehrer Stock in weitgehender Weise beeinflußt und unterstützt bei diesen Arbeiten, denn die Technik beherrscht er hier weit besser, als in den späteren Radierungen. Mit dem Ende der siebziger Jahre (vergl. den Brief an Friedr. Müller vom 12. Juni 1780) hören die Radierversuche auf, die Zeichnung war ihm ein weit bequemeres Ausdrucksmittel geworden. Es ist auffallend, wieviel weniger originell Goethe in den Radierungen ist, als in den Zeichnungen. Er fühlte sich in der ungewohnten Technik nicht zu Hause, und bei der kleinlich vorsichtigen Übertragung auf die Kupferplatte verlor die Zeichnung das Charakteristische.

Nach fremden Vorlagen, nach Kupferstichen hat Goethe nur in der Frühzeit gearbeitet und nur wenige von solchen Kopien sind erhalten geblieben. Es ist die Natur, die ihn zum Zeichnen anregt. Seine ersten Versuche entstanden zu einer Zeit innerer unglücklicher Zerrissenheit, und wie der unmittelbare Verkehr mit der Natur ihn allmählich beruhigte und ihm sein Gleichgewicht wiedergewinnen half, kam das Verlangen nach tätiger Zwiesprache mit ihr, seiner Trösterin. Von Bedeutung erscheint es hierbei, daß ihm die bildende Kunst eher die Mittel dazu bietet als die Dichtung. Die in Weimar zum größten Teil aus Goethes Nachlaß stammenden und nach Hunderten zählenden Skizzen und Zeichnungen des Dichters begleiten sein Leben von den Frankfurter Tagen bis in sein Alter und zeigen den engsten Zusammenhang mit seinem inneren Leben und seinem Dichten. Sein leblang hegte er das Bedürfnis, sich mit der ihn umgebenden Welt auseinanderzusetzen. In jungen Jahren bot ihm die Kunst hierzu die Form, leise und allmählich nimmt die Wissenschaft sie ihr aus den Händen. Doch stets stand Goethe der Welt als bildender Künstler gegenüber, auch als die praktisch künstlerische Betätigung aufgehört hatte, und als er sie mit den Augen des Naturforschers betrachtete.

Phot. Louis Held, Weimar

Abb. 3. Goethe, Treppe im väterlichen Hause. Goethehaus, Weimar

»Ich habe niemals die Natur poetischer Zwecke wegen betrachtet,« sagte er einmal zu Eckermann. »Aber weil mein früheres Landschaftszeichnen und dann mein späteres Naturforschen mich zu einem beständigen, genauen Ansehen der natürlichen Gegenstände trieb, so habe ich die Natur bis in die kleinsten Details nach und nach auswendig gelernt, dergestalt, daß, wenn ich als Poet etwas brauche, es mir zu Gebote steht und ich nicht leicht gegen die Wahrheit fehle.« Er charakterisiert damit so klar, wie es kein anderer vermocht hätte, das merkwürdige Verhältnis und die Einheit von bildendem Künstler, Naturforscher und Dichter in seiner Persönlichkeit.

Doch kehren wir zurück zu seinen jungen Jahren, zu dem Frankfurter Aufenthalt nach der Rückkehr von Leipzig. Beim Ordnen des Goethehauses fand Ruland eine Reihe von Zeichnungen, die der alte Goethe in einem Umschlag mit der Aufschrift »Ju-

und es besteht kein Grund, warum wir ihm nicht glauben und diese Radierung in die Frankfurter Zeit verweisen sollten, wenn nicht in die Leipziger. Vgl. Dichtg. u. Wahrh. II, 8. Buch, Hempelsche Ausg. S. 105 Ich radierte daher unter seiner (Stocks) Anleitung verschiedene Landschaften nach Thiele und *andern.*«

venilia«[1]) vereinigt hatte, vielleicht, als er in »Dichtung und Wahrheit« an diesem Teile seiner Jugendgeschichte schrieb. Es sind kleine bescheidene Skizzen, meist nach der Natur: Köpfe, Stilleben, Landschaften aus der Frankfurter Umgegend, aber auch einige figürliche Kompositionen, diese vermutlich nach Kupferstichvorlagen. Schüchtern mit Bleistift gezeichnet, manchmal fein ausgetuscht; dann wieder mit derberem Strich nach schlechter Leipziger Manier in das Papier förmlich eingegraben — ein Beispiel dafür ist die abgebildete Skizze auf dem Main (Abb. 2) — und schließlich als seine Lieblingstechnik, die er bei Oeser erlernt hatte, schwarze Kreide auf farbigem Papier. Von Interesse sind sie trotz des Dilettantismus durch die Frische und das Individuelle in der Wahl der Ansichten. Der junge kunsteifrige Student geht gerade auf die Natur los und freut sich am alltäglich Beschränkten, an der Enge — an einer Baumgruppe, an der eigenen Dachstube, an dem schön geschmiedeten Geländer im väterlichen Treppenhause.

Leider ist uns aus der Straßburger Zeit bis jetzt nur die Rötelzeichnung vom Sesenheimer Pfarrhaus bekannt. Rührend unbeholfen steht sie hinter den Frankfurter Blättern zurück. Sie hat ihren eigenen Reiz. Auf der Rückseite trägt sie die einzigen beglaubigten Schriftzüge von Friederikens Hand. Goethe besuchte, nach Frankfurt zurückkehrend die Mannheimer Antikensammlung, die ihm einen mächtigen Eindruck vermittelte, der aber in seinen praktischen Kunststudien der folgenden Zeiten nicht weiterklingt. Hier möge die Beobachtung eingeschoben werden, daß sich bisher noch keine Zeichnungen Goethes nach antiker Plastik wiedergefunden haben. Wohl regte er die Freunde zum Kopieren an, und das Großherzogl. Kupferstichkabinett in Weimar verwahrt einen abschreckenden Stoß von Zeichnungen Heinrich Meyers nach antiken Skulpturen, die mit wissenschaftlicher Genauigkeit ausgeführt, sicher Goethe für seine kunstwissenschaftlichen Studien vorgelegen haben. Architektur- und Ornamentskizzen nach der Antike finden sich dagegen in großer Menge in Goethes Sammlung, und es kommt mitunter während der frühen Weimarer Zeit vor, daß sich korinthische Säulenkapitäle auf die Rückseite von Thüringer Landschaftsskizzen verirren. Es war die Zeit, als er im Gartenhaus eifrig Blondels »Cours de l'architecture« studierte.

Mit der Rückkehr nach Frankfurt beginnt die großartige, schöpfungsreichste Zeit in Goethes Leben. Er dichtet, und er zeichnet mit Leidenschaftlichkeit. Er schwankt, ob er Maler werden soll, das angerufene Orakel bescheidet ihn zweideutig, und dennoch fährt er in seinen künstlerischen Bemühungen fort. Mit Herzklopfen sieht er am 20. Oktober 1774 der ersten Malstunde bei Nothnagel entgegen und in dieser Zeit versucht er sich sogar am Fresko. — Bemerkenswert für diese Periode ist die schon von Ruland in dieser Zeitschrift (N. F. VII [1896] S. 187 u. ff.) hervorgehobene Vorliebe für das Figürliche. Aus keiner Zeit sind uns so viele figürliche Darstellungen überliefert, und das stimmt mit den brieflichen Äußerungen der Goetheschen Freunde über seine Porträtkunst überein, die in engster Verbindung mit Lavaters Physiognomischen Studien entstanden. Die frühen Weimarer Tage bringen noch manch eine figürliche Darstellung, Porträts und eine Hexenszene (zum Macbeth) in Erinnerung an den phantastischen Schweizer Fuessli, doch bald nimmt hier die Landschaft das künstlerische Interesse Goethes vollkommen in Anspruch. Unter den italienischen Skizzen ist kaum ein Porträtkopf, und erst nach der Rückkehr wird ihm Christiane zum reizenden Modell. Goethes Mappe »Zur menschlichen Gestalt«, der die Christianenporträts entstammen, enthält eine Menge meist schematischer Darstellungen, Federskizzen, die auf ihren Ursprung noch zu untersuchen sind.

Es ist selbstverständlich, daß sich die überströmende Kraft und Fülle dieser Frankfurt-Wetzlarer Jahre in den Zeichnungen äußert. Es eignet ihnen eine lebendige Gegenwart, die ganz Goethes Eigentum ist, sich die eignen Ausdrucksmittel schafft und mit keinem Künstlereinfluß zu tun hat. Seine Federzeichnungen (sein Arbeitszimmer in einem Brief an die Gräfin Stolberg, das junge Mädchen am Spinett, die satirischen Skizzen auf die Jacobis in Pempelfort und Düsseldorf) sind von einer Sicherheit und zum Teil von einem Schwung, daß uns sein Schwanken, ob er sich der bildenden Kunst nicht ganz ergeben solle, erklärlich erscheint. Das junge Mädchen mit der Haube, das lächelnd auf seine Arbeit herunterschaut (Abb. Zeitschrift für bild. Kunst N. F. VII S. 187) — ein Motiv, zu dem ihn vielleicht Oesers Darstellung seiner Tochter Friederike angeregt hat — die ihr zeitlich nahe stehenden und trotz ihrer dilettantischen Befangenheit feinen Händestudien pflegen modernen kritischen Gemütern immer wieder die Frage zu entlocken: hat das wirklich Goethe gezeichnet? — Zwei Zeichnungen aus diesen Frankfurter Tagen sind einer besonderen Erwähnung würdig in ihrem engen Zusammenhang mit seinen schriftstellerischen Arbeiten. Der Historiker hat seine eigene Freude an ihnen, sind sie doch fest datierbar auf die Jahre 1772 und 1774! Die weniger bedeutende, an sich künstlerisch ganz wertlose, aber sehr amüsante gibt die Darstellung des Grafen Brandt mit dem Probst Kee im Gefängnis[1]), und versetzt uns mit seiner Unterschrift mitten in die übermütige Kampfstimmung des jungen, kraftbewußten Genies gegen das philiströse Muckertum Frankfurts. Die andre, eine lavierte Rötelzeichnung, zeigt eine Gruppe von drei Frauen im Gespräch — vielleicht die Jacobis mit Johanna Fahlmer —. Sie ist unserer Ehrfurcht würdig, trägt sie doch auf der Rückseite die erste, schnell hingeworfene Niederschrift einiger Strophen des Prometheus-

1) Mit Bestimmtheit sind etliche von ihnen (wie die abgebildete Treppe im väterlichen Hause, Abb. 3) in die Frankfurter Zeit (1768—70) zu verweisen; andere wieder könnten vor und während des Leipziger Aufenthaltes entstanden sein (die kleinen Frankfurter Skizzen — Le malade imaginaire).

1) Abgeb. Jahrb. d. Fr. deutschen Hochstiftes, 1903, S. 96 (Heuer). Mit einem Holzschnitt hat das Blatt nichts zu tun, die vertieften Umrisse entspringen einer schlechten, alten, uns schon bekannten Gewohnheit des Zeichners.

Abb. 4. GOETHE, DER BROCKEN IM SCHNEE. KREIDEZEICHNUNG
Goethehaus, Weimar

monologs[1]). Dieses an den Rändern zerfetzte und zerknitterte, unscheinbare Stück Papier bestätigt Goethes selbsterzählte Gewohnheit, irgend einen Fetzen für seine Skizzen und Niederschriften zu gebrauchen. Danken wir's dem Zufall, daß er dieses kostbare Blatt unter des Dichters Nachlaß erhalten hat.

Juni 1775 unternahm Goethe die erste Schweizer Reise; und hier zum erstenmal können wir an dem 25jährigen, der die Reise als Flucht von Lili gewiß nicht kühlen Sinnes unternahm, die Anfänge seiner methodischen Kunst des Reisens bewundern. Er dankt sie sicherlich dem gründlichen und in seiner Jugend weit gereisten Vater. Wo er hinkommt, zeichnet er. Die Skizzen[2]) ergänzen das Tagebuch, und beide sind der sichtbare Gewinn, die bleibende Erinnerung für die Zukunft. Die flüchtigen Skizzen sind mit breitem Bleistift niedergeschrieben, die Zeit hat die matten Striche noch mehr geschwächt. Die besten Blätter, wie die Gaststube im Ochsen auf dem Rigi, verraten in der Wahl des Ausschnittes die liebgewonnene Intimität des Selbstgeschauten und Erlebten. Mit schnellem Strich, ohne viel Bedenken und Verbessern hat er die Skizzen hingesetzt. Freilich, wo er sich an so Gewaltiges, wie die Schneeberge des Gotthard oder den Teufelsstein wagt, da versagt die Kraft, und was entsteht, sind dilettantisch schwache Versuche. Das waren die letzten zusammenhängenden Proben seines zeichnerischen Könnens, ehe er Frankfurt verließ.

Sein Ruf als Zeichner ging ihm nach Weimar voraus, und er rechtfertigte ihn mit dem vom Dargestellten überschwenglich gelobten Aquarell Wielands (1776) und der großen Porträtzeichnung der Herzogin Luise, die jener von Horn in Frankfurt gemachten außerordentlich nahe steht. Wenn möglich steigert sich seine Liebe zum Zeichnen, doch sie allein ist's nicht, die ihn auf seinen vielen Fahrten im Thüringer Land, wo ihm nur etwas schön oder merkwürdig erscheint, zum Stifte greifen läßt. Es drängt ihn, wo er auch ist, sich Frau von Stein mitzuteilen. Im Gedanken an sie und für sie sind zunächst die vielen Ansichten entstanden, die er sich allerdings zumeist wieder zurück erbat. Schon in der Leipziger und Frankfurter Zeit pflegte er Zeichnungen als Geschenke zu verteilen, und dieser Gewohnheit blieb er immer treu.

Die frühen Weimarer Jahre sind in allem die Fortsetzung und Weiterbildung der Frankfurter Kunstbestrebungen. Naiv steht er der Natur gegenüber, nur bestrebt, den Eindruck festzuhalten. Das macht die anspruchslosen Arbeiten dieser Zeit dem modernen Beschauer so sympathisch und verständlich. In den vielleicht auf einer Jagdreise entstandenen Skizzen der in allen möglichen primitiven Lagerstätten schlafenden Freunde oder dem mit übergeschlagenem Bein auf einem Stuhl sitzenden und lesenden jungen Mann gibt er einen unmittelbar empfundenen Eindruck, der sich außerdem so vollkommen mit der einfachen Technik deckt, daß wir hier wohl das Recht haben, von Kunst zu reden. Das Charakteristische ist die weiche lockere Technik, er arbeitet mit weichem Bleistift oder Kreide. Sein Frankfurter Freund, G. M. Kraus, der schon vor Goethe mit dem Weimarer Hof in Beziehung stand, hat ihn in dieser Zeit sicherlich technisch gefördert. Er wählt nach dessen Vorbild jetzt gern Foliobogen für seine Landschaften, während er früher nur in kleinem und kleinstem Format gearbeitet hatte und auch später, schon aus praktischen Gründen, für seine Reiseskizzen zum kleinen Format wieder zurückkehrt. Der in Paris geschulte Kraus war in seinen jungen Jahren einer der begabtesten und tüchtigsten Künstler, mit denen der jugendliche Goethe in Berührung kam. Das Weimarer Kupferstichkabinett besitzt eine große Anzahl von zum Teil ausgezeichneten Krausschen Figurenstudien, die in den sechziger Jahren unter dem sichtlichen Einfluß Bouchers entstanden sind. Ihm danken wir außerdem das lebendigste Jugendbildnis Goethes, in der Vorzeichnung zu Chodowieckis Stich, die aus dem Nachlaß von Betty Jacobi nach Weimar in das Goethehaus wieder zurückgekehrt ist. Daß Goethe in diesen Jahren sich vom Figürlichen ganz zur Landschaft wendet, hat seinen Grund in der Erkenntnis seines Nichtkönnens. Vor der menschlichen Figur versagte sein Talent, und er war zu scharfblickend, um das Schwache seiner Leistungen neben den trefflichen Studien des Freundes nicht zu erkennen. Bemerkenswerk ist die Tatsache, daß Kraus in den meisten erhaltenen Landschaftsskizzen — es sind durchgehends Aquarelle — langweilig und konventionell wirkt. Nur in einigen wenigen erkennen wir den lockeren, französisch temperamentvollen Strich seiner Figurenstudien wieder, und diese haben eine klare Helligkeit, im Gegensatz zu einer schweren dicken Farbe, die die späteren um ihre Wirkung bringt. Ein Vergleich mit einem zeitgenössischen zünftigen Künstler läßt die Eigenheit Goethescher Landschaftsauffassung jener Zeit am leichtesten erkennen. Sein Geheimnis ist die schon wiederholt erwähnte Beschränkung auf die Enge, die auch seinen selbständigen italienischen Reiseskizzen eigentümlich ist. Mit vorschreitendem Alter und wachsendem technischen Geschick nimmt sie leider ab und führt zu den weiträumigen, temperamentlosen und nur gedachten Landschaftsskizzen seines Alters. »Unmerklich zog es mich ins Enge«, gilt nicht nur für die ersten landschaftlichen Versuche des Knaben in Frankfurt, sondern für die voritalienischen Jahre. Dagegen sind die Maler seiner Zeit, wie Kraus, Kobell, Zingg bestrebt, auch in ihren kleinen Landschaftszeichnungen abgerundete Kompositionen mit einer vollendeten Bildwirkung zu geben. Ohne Vorurteil geht Goethe daran, das Gesehene wiederzugeben, vielleicht in unbewußter Verarbeitung Oeserschen Einflusses oder niederländischer Kunsteindrücke. Vielleicht auch mit dem sicheren Instinkt des Dilettanten, der in der üblichen Malertradition nicht geschult, aber auch nicht verbildet, das Eigentümliche des Eindrucks unmittelbarer empfindet und unbefangener wiedergibt. Von merkwürdigem malerischen

1) Vgl. den Ausstellungskatalog Nr. 385.
2) Vgl. Schr. d. Goethe-Gesellschaft XXII (Koetschau und Morris).

Kat. d. Univ.-Jub.-Ausst., Verlag Fritz Eckardt, Leipzig

Abb. 5. Goethe, Das Weimarer Schloß von der Wache aus. Federzeichnung. Goethehaus, Weimar

Phot. Louis Held, Weimar

Abb. 6. Goethe, Kirche in Ehringsdorf bei Weimar. Bleistiftzeichnung. Goethehaus, Weimar

Reiz ist ein Interieur, das hier erwähnt sein möge, da es das Gesagte gut beleuchtet — wenn seine Entstehung auch nicht mit Bestimmtheit in diese Zeit zu setzen ist und vielleicht noch nach Frankfurt oder in die Schweizer Reise fällt. — Die bescheidene blasse Bleistiftzeichnung — sie verrät im Technischen noch Oesersche Schule — stellt fast nichts dar. Man sieht ein Fenster, durch dessen Scheiben das Licht in den schummrigen Raum fällt, und dieses Fenster überschneidet ein dicker Ofen rechts im Vordergrund. Es fällt einem schwer, sich etwas ähnlich Einfaches, wo nur das Licht zu Worte kommen soll, von einem zeitgenössischen Maler vorzustellen. — Die schönste und merkwürdigste der Goetheschen Landschaftszeichnungen ist zugleich die bekannteste geworden. Es ist Winter, wir stehen im Park an der Ilm unterhalb der nahen Naturbrücke. Die wenigen jungen Bäumchen starren ohne Blätter in die Luft, ein leichter Nebel liegt über der Wiese am jenseitigen Ufer und rückt Goethes Gartenhaus hinten am Horn weit in die Ferne. Vom Borkenhäuschen her kommen zwei flüchtige Figuren, ein Erwachsener mit einem Kind neben sich. Nach Rulands Ansicht ist diese Zeichnung mit Sicherheit im Winter 1778/79 entstanden, und es wäre in den skizzierten Figuren Goethe mit dem kleinen Fritz von Stein zu sehen. Mit Ehren hätte sie auf der Jahrhundertausstellung bestehen können, und sie hätte dort gezeigt, daß Goethes Landschaftszeichnung ein eigenes, selbständiges Reis am Baume der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts war.

Von unseren Abbildungen gehören der Brocken (Abb. 4) und die Kirche von Ehringsdorf (Abb. 6) in diese Zeit. Die Brockenzeichnung ist weder bezeichnet noch datiert, und es wird nichts darüber erzählt. Es kann aber für den, der seinen Brocken kennt, kein Zweifel über die dargestellte Örtlichkeit bestehen. So zeigt er sich, vom Torfhaus aus gesehen, und am 10. Dezember 1777 auf seiner ersten Harzreise war Goethe bei Kälte und Mondschein auf dem Torfhaus und er unternahm von dort aus mit dem Förster, trotz der warnenden Stimmen den Aufstieg auf den Brocken. Die Zeichnung ist wie eine Illustration der Briefstelle an Frau von Stein: »Nun — tret ich vor die Thüre hinaus, da liegt der Brocken im hohen herrlichen Mondschein über den Fichten vor mir«. — Auch die Kirche in Ehringsdorf, einem kleinen Ort bei Weimar auf dem Wege nach Belvedere, sieht mit ihrem charakteristischen Turm heute noch genau so aus und machte die Bestimmung der Skizze leicht, über deren Entstehung uns die Zukunft vielleicht noch Aufklärung bringen wird. Ein freundliches Geschick hat auch die Ansicht der hier abgebildeten Weimarer Zeichnung treulich heute noch so bewahrt — das Weimarer Schloß (Abb. 5), von der Wache aus gesehen.

Von Weimar aus knüpft Goethe die alten Beziehungen zu seinem verehrten Lehrer der Leipziger Zeit, zu Oeser neu an. Mit der Entfernung und mit dem gewaltigen Leben, das ihn in Straßburg und Frankfurt durchrüttelte, waren die Leipziger Freunde in den Hintergrund zurückgetreten. Oeser war ein gern und oft gesehener Gast am herzoglichen Hofe und bei der Herzogin-Mutter in Tiefurt, und das Jahr 80 leitet einen neuen, wenn auch kurzen Briefverkehr und ein neues Zusammenarbeiten mit dem alten Herrn ein. Schon vorher hatte ihn Oeser künstlerisch wieder angeregt (Brief vom 18. August 79), und wie in alten Tagen wird er wieder Goethes künstlerischer Beirat. Sie tauschen Zeichnungen aus, man hört von Dekorationen, die Oeser in Ettersburg malen will, während Goethe ein Stück schreiben soll, und auf seine Anregung geht zweifellos Clauers Porträt von Oeser zurück. Von der Schweizer Reise brachte er 1779 eine große Kreideskizze in etwas leerer Krausscher Manier zurück.

Kat. d. Univ.-Jub.-Ausst., Verlag Fritz Eckardt, Leipzig

Abb. 7. Goethe, Kopfstudie nach Christiane. Goethehaus, Weimar

Er ließ sie von Oeser ausführen. Es ist das erstemal, daß uns diese spätere Gewohnheit entgegentritt, die eigenen Skizzen, die ihm wohl Eindruck und Örtlichkeit vergegenwärtigen, aber seinen künstlerischen Ansprüchen nicht genügen mochten, von Künstlern ausführen zu lassen.

Doch plötzlich schüttelt er die Kunstbestrebungen der engen Weimarer Jahre von sich ab und nur bestrebt Formenklarheit zu erlangen, verbrennt er in Italien, was er vordem angebetet. Rembrandt und Dürer, die er mit Lavater bisher über alles geliebt und verehrt hatte, existieren für ihn nicht mehr unter dem klaren südlichen Himmel, ja er rät dem Herzog jetzt von der Erwerbung weiterer Rembrandt-Radierungen ab. Goethe war in ein Lebensalter getreten, wo ihm Klarheit das oberste Gesetz seiner Entwickelung war. So war er für Renaissance und Antike reif; was Wunder, daß die klassische Kunst, und nur diese als die vollentwickelte, reife, abgeklärte ihm noch etwas zu sagen hatte. Es ist noch kein deutscher Künstler nach Italien gegangen und dort frei geworden, der diesem Lande nicht ein Stück seines Ich für diese Befreiung hätte opfern müssen. Keiner ist als ein Ganzer wieder zurückgekehrt, und hier muß sich Goethe schon die Gesellschaft Dürers gefallen lassen. Die leeren Jahre, bis Schillers Freundschaft ihn zu neuem Schaffen dauernd anregte, und die totgeborenen Bemühungen, die jungdeutsche Kunst an der antiken zu begeistern und zu nähren, gehören zu dem Tribut, den er Italien zu zollen hatte.

Kat. d. Univ.-Jub.-Ausst., Verlag Fritz Eckardt, Leipzig

Abb. 8. Goethe, Der Erdgeist, Bleistiftzeichnung. Goethehaus, Weimar

Goethe ging nach Italien, um zu lernen und zu arbeiten, und Hunderte von leider meist unbezeichneten Skizzen entstanden in diesem Bestreben. In den trüben Wintertagen von 88 hat er sie in Hefte eingeklebt, und später muß er noch einmal darangegangen sein, denn heute sind sie in einem großen gelben Band vereinigt. Die ersten Skizzen, wie das Posthaus in Zwota und die Grotte der Egeria in Rom sind nach alter Gewohnheit mit weicher Kreide auf farbigem Papier gezeichnet. In Rom sträubt er sich zunächst gegen das Zeichnen, es gibt Wichtigeres für ihn. Aber er kann es doch nicht lassen, die kraftvollen Farben tun es ihm an, und er versucht sich »in einer neuen Manier«, zum erstenmal am Aquarell. In ihrer Freude an der Farbe sind sie weit anmutiger, als die im folgenden Herbst in den Sabiner Bergen mit Hilfe von Schütz, Hackert, Bury, Angelica Kauffmann entstandenen Sepiazeichnungen. Die ganze Langweiligkeit dieser matten Kunst konzentriert sich in den mit Sepia oder Tusche sorgsam ausgepinselten Zeichnungen der römischen Künstlergemeinde Goethes. Und es erscheint heute unbegreiflich, daß Goethe einen Künstler wie Hackert so hoch schätzen und ihm die Ehre einer Biographie konnte zuteil werden lassen — zumal die Hackertschen Zeichnungen der Weimarer Sammlungen böse Mittelmäßigkeiten darstellen. Bury, den munteren und beliebten, schätzte er als Kopisten, aber auch aus seinen Aquarellen gähnt eine einschläfernde Langeweile. Angelica, neben Tischbein künstlerisch am begabtesten, stand Goethe persönlich am nächsten. Es ist verwunderlich, wie stark ein Genie wie Goethe in seinem Urteil über einen Künstler von den persönlich menschlichen Verhältnissen abhängig war. Man vergegenwärtige sich etwa die Art, wie er im Alter einmal über Julie von Egloffstein als Künstlerin spricht, indem er sie unbefangen neben einen Meister wie Friedrich stellt[1]).

1) »Für Künstler sei hier die Bemerkung eingeschaltet, daß Herr von Göthe im Umgang mit diesem Bury, Tischbein, dem Neapolitaner, Meier und andern damaligen deutschen Malern vom gesunden Blick für das Kolorit abgebracht war und so manches von ihm gepriesen wurde, was dasteht und keines Blickes gewürdigt wird.« Die moderne Zeit unterschreibt das trockne Urteil Schadows.

Von Tischbein angeregt ist die abgebildete kleine Mondscheinlandschaft (Abb. 9), die jedoch ohne fremde Hilfe ausgeführt ist. Technisch hat Goethe entschieden mit Hilfe seiner Freunde Fortschritte gemacht in Rom, am liebsten ist er uns aber, wo er in seiner eigenen Sprache redet — wie in den bedeutsamen Zeichnungen zum Faust. Es sind fünf Skizzen, von denen die Erscheinung des Erdgeistes als einzige hier abgebildet (Abb. 8). Von einigen glaubt man mit Bestimmtheit den italienischen Ursprung annehmen zu können, jedenfalls sind sie ohne antik italienische Eindrücke undenkbar, wie gerade unser Blatt mit der merkwürdigen und gewaltigen Darstellung des Erdgeistes in der Gestalt des überirdisch großen und strahlenden Antinous. Es wäre auf die diskrete Auseinandersetzung mit der verachteten Gotik, auf die Verwertung der Kolumbarien, auf die barocken Möbelformen zu verweisen, die Möglichkeit einer szenischen Darstellung auf dem Theater zu erörtern, doch muß das alles dem großen, vom Goethe-Nationalmuseum geplanten Corpus Goethescher Handzeichnungen vorbehalten bleiben. —

Wieder in Weimar, einsam, an römisches Leben und römische Heiterkeit zurückdenkend, schafft Goethen zwar bald Christianes reizende Jugend neue leidenschaftliche Lebensfreude und Lust zum Zeichnen (der abgebildete Christianenkopf stammt aus dieser Zeit der ersten Bekanntschaft [Abb. 7]), doch sicher und allmählich nimmt die Freude an der Kunst ab, bis in den neunziger Jahren alle Bemerkungen über das Zeichnen aus den Briefen verschwinden. Erst 1807 tauchen sie wieder auf und 1810 nach Abschluß der Farbenlehre erfolgt ein förmlicher Ausbruch der alten Leidenschaft. Goethe hielt diese späten Zeichnungen, die er ohne fremde Hilfe liebevoll mit sorgsamer Hand zu Papier gebracht hatte, sehr hoch. Und als er 1821 ans Ordnen seiner Zeichnungssammlung ging, fügte er sie als ein Ganzes in einem Album zusammen und gab ihnen ein Vorwort und stellte sie hin als Beispiele seines künstlerischen Könnens und Wollens. Sie zeigen technische Routine, sie sind als Kompositionen geschickt gedacht, sie sind aber nicht unmittelbar Erlebtes wie die Jugendzeichnungen, es fehlt ihnen die liebe »Enge«[1]). Wohl waren es seine letzten Zeichnungen, aber die künstlerisch wertvollen hat er in seiner herrlichen Jugend geschaffen, in dem Jahrzehnt, dem der Werther, Götz, Faust, Egmont entsprangen. —

Wie aber nach dem jüngsten Gericht
Was vorgeschah auch wieder geschicht,
Und über Wolken und unter Flammen
Freunde und Feinde kommen zusammen,
Und überall im höchsten Chor
Jeder Heilige, nach wie vor,
Hebt und trägt sein Marterinstrument,
Woran man ihn allein erkennt:
So werd' auch ich wohl in Abrahams Schooß
Bleistift und Pinsel nicht werden los;
Bei vieler Lust und wenig Gaben
Werd' ich doch nur gekritzelt haben.«

1) Vgl. Goethes Äußerung gegen Eckermann: »Eine gewisse Zärtlichkeit gegen die landschaftlichen Umgebungen war mir eigen und daher meine ersten Anfänge eigentlich hoffnungsvoll. Die Reise nach Italien zerstörte dieses praktische Behagen; eine weite Aussicht trat an die Stelle, aber die liebevolle Fähigkeit ging verloren, und da sich ein künstlerisches Talent weder technisch noch ästhetisch entwickeln konnte, so zerfloß mein Bestreben zu nichts«.

Abb. 9. Goethe, Mondscheinlandschaft, Getuschte Federzeichnung. Goethehaus, Weimar. Kat. d. Univ.-Jub.-Ausst., Verlag Fritz Eckardt, Leipzig

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

Heinr. Eickmann

Meiner lieben Mutter gewidmet

ZUFRIEDEN

ORIGINALRADIERUNG VON HEINR. EICKMANN

DIE MADONNA MIT DER WICKENBLÜTE

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

DURCH Zeitschriften und Tagesblätter läuft das Gerücht, die »Madonna mit der Wickenblüte« sei als Fälschung erkannt worden. Vereinzelte Gegenstimmen sind laut geworden; Bodes Autorität ist für die Echtheit des Bildes eingetreten.

Das Publikum nimmt solche Entlarvungsgeschichten stets begierig und mit Schadenfreude auf. Man ist vergnügt, wenn die Fachleute, die einen Geheimbund gegen das Publikum zu bilden scheinen, blamiert dastehen, ganz besonders vergnügt, wenn sich herausstellt, daß die Gelehrtenkaste einem Strohwisch Verehrung gezollt, für einen Strohwisch Verehrung gefordert hat. Dem Publikum wird das Opfer schwer zu entreißen sein.

Aufgefordert, mich zu äußern, schicke ich das Bekenntnis voraus: *ich halte die Madonna mit der Wickenblüte für echt, für gut erhalten und für das Hauptwerk des großen kölnischen Meisters, der zu Anfang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht früher, tätig war, und den man noch vor kurzem Meister Wilhelm nannte.*

Bis 1900 etwa ist dies allgemeine Ansicht gewesen, im besonderen die Meinung derjenigen, die sich am tiefsten und erfolgreichsten mit der altkölnischen Malerei beschäftigt hatten, nämlich Ludwig Scheiblers und Firmenich-Richartz'.

Man wird nun verlangen, daß ich meine Ansicht »begründe«, daß ich »Beweise« beibringe, auf den Kampfplatz trete und die Herren, die anderer Meinung sind, »widerlege«. Ich denke skeptisch über solche Duelle. Gewöhnlich verlassen beide Parteien als Sieger den Platz. Wie soll ich »beweisen«, daß — der »Borro« im Kaiser-Friedrich-Museum nicht vom Delftschen Vermeer, daß die Madonna mit der Wicke nicht im 19. Jahrhundert gemalt sei? Dennoch: man versucht derartiges immer wieder und ärgert sich immer wieder, es versucht zu haben.

Das Triptychon im Museum zu Köln mit der Halbfigur der Madonna im Mittelfelde (Abb. 1), den ganzen Figürchen der Barbara und der Katharina innen auf den Flügeln, der Dornenkrönung außen — dies Altärchen gehört zum Kernbestande der städtischen Gemäldegalerie, zu der Wallraf-Sammlung und ist mindestens seit 1820 im Gesichtsfelde der Kunstfreunde und der Historiker. Als man sich zu einiger Klarheit über den Gang der kölnischen Malkunst durchgearbeitet hatte, stellte man dieses Werk in die Mitte einer Gruppe stilverwandter Tafeln und taufte die Gruppe auf den Namen Meister Wilhelms, den ein alter Bericht als den besten Maler in deutschen Landen preist.

Firmenich-Richartz setzte mit einer Argumentation, die hier nicht geprüft zu werden braucht, für den Meister Wilhelm den Meister Wynrich von Wesel ein, ließ aber die Madonna an ihrem Platze.

Wenn heut herausfordernd gefragt wird, wo denn die mit der Wicken-Madonna stilverwandten Werke aus dem 15. Jahrhundert seien, so ist solche Frage komisch, da unsere Madonna ja Ausgangspunkt und Paradigma gewesen ist, und Gemälde wie die Münchener Veronika, das Altärchen der Sammlung Felix und andere altkölnische Bilder nur wegen und eben wegen ihrer Stilverwandtschaft mit unserem Altare dem Meister Wilhelm zugeschrieben worden sind. Es ist leicht, die Liste der im engeren und weiteren Kreise hergehörigen Werke aufzustellen, zumal da Firmenichs Aufsatz von 1896 in der Zeitschrift für christliche Kunst das Material vortrefflich gesammelt hat. Den Gegnern mag es nicht ebenso leicht werden, die der Madonna mit der Wicke stilverwandten Erzeugnisse aus dem 19. Jahrhundert zusammenzustellen, falls der »Beweis«, wie es wohl rechtens ist, ihnen »zugeschoben« wird.

Abb. 1. Die Madonna mit der Wickenblüte, Mitteltafel Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Abb. 2. Unretuschierte Aufnahme der Sprünge in der Wickenblüte. Originalgröße

Den ersten Stoß erhielt unsere Madonna etwa im Jahre 1894. Ich war damals am Wallraf-Museum tätig und entsinne mich, mit welchen Gefühlen Aldenhoven, der mit seiner Geschichte der Kölner Malerschule umging, vor dem berühmten Bilde zu stehen pflegte. Man lese in Aldenhovens Buch die Zeilen auf Seite 71 bis 73 und lese auch zwischen den Zeilen. Aldenhoven wagte nicht mehr, bei seiner gewissenhaften (aber ergebnislosen) Prüfung der Meister Wilhelm-Frage von diesem Bilde auszugehen. Und der Grund? Ein Techniker, ein erfahrener, ernster und angesehener Restaurator in Köln hatte an gewissen Eigentümlichkeiten in der Farbenschicht Anstoß genommen. Deshalb schien es dem vorsichtigen Historiker ratsam, das Bild beiseite zu stellen. Spaßhaft ist nun, daß Aldenhoven sich von der verdächtigten Madonna zum Claren-Altare rettete und seine Meister-Wilhelm-Gruppe um die jüngeren Bestandteile des Claren-Altars ordnete — spaßhaft deshalb, weil jetzt auch diese Malereien für falsch erklärt werden.

Die Bedenken des Technikers gaben den ersten Stoß und gaben auch den zweiten, den von 1909, der die Madonna mit der Wicke beinah in den Abgrund geschleudert hat. Diese Bedenken allein sind ernst zu nehmen, sind diskutabel, während die — nachträglich vorgebrachten — Einwendungen gegen den Stil des Bildes haltlos erscheinen.

Die technischen Befremdlichkeiten, die Aldenhoven mißtrauisch gemacht haben und 1909 mehrere Kunstforscher zu der verzweifelten Hypothese trieben, die Madonna wäre eine Fälschung vom Anfange des 19. Jahrhunderts, diese Befremdlichkeiten sind nicht fortzuleugnen. Die Farbschicht ist an einigen Stellen, namentlich auf der Rückseite der Flügel, aber auch im Hauptbilde, besonders in der Wickenblüte (Abb. 2) geplatzt, weist breite Spalten auf, Sprünge von einer Form und Art, wie man sie in alten Gemälden zu sehen nicht gewöhnt ist, Sprünge von ähnlicher Form und Art, wie sie häufig in Bildern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkt werden.

Der Kunstkenner achtet auf die Sprungbildung der Farbe und kann zuweilen Schlüsse daraus ziehen. Wirklich gibt es Gesetzmäßigkeiten dabei. Es gibt aber auch Ausnahmen. Die meisten Bilder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert zeigen haarfeine Risse, die sich als engmaschiges Netz über die Fläche ziehen. Dies die Regel. Es kommen aber Bilder, unzweifelhaft alte Bilder vor, deren Farbschicht überhaupt nicht gesprungen ist. Das ist die Ausnahme.

Ich hätte nun Bilder aus dem 15. Jahrhundert nachzuweisen mit so breiten Kanälen in der Farbe, wie sie die Madonna in Köln zeigt. Ich könnte mich an den, aus der Brenkenschen Sammlung stammenden, altkölnischen Altar halten, den das Kaiser-Friedrich-Museum kürzlich erworben hat, und den ich im Atelier des Restaurators genau untersucht habe. Seine Sprung-

Abb. 3. Der Kopf der hl. Barbara aus dem Brenkenschen Altar. Originalgröße, unretuschierte Aufnahme

bildung ist nämlich ähnlich wie die der Wicken-Madonna (Abb. 3). Wenn aber der geniale Fälscher, der bald nach 1800 in Köln gearbeitet haben soll, auch den Brenkenschen Altar hergestellt hätte — —? Wenn er nicht nur die Boisserée und Wallraf, sondern auch Lyversberg, von dem die Brenkensche Sammlung stammt, getäuscht hätte — —? Sicherer ist's gewiß von diesem Altar abzusehen. Nun finden sich die bedenklich breiten Risse an wahrhaft klassischer Stelle, nämlich im Genter Altar, in der Tafel der hl. Cäcilie (Abb. 4 u. 5). Dieses Werk ist doch wohl unantastbar. Also: ausnahmsweise riß die Farbe den Malern des 15. Jahrhunderts so stark, daß breite Rinnen entstanden, beim Trocknen, vielleicht bei zu schnellem Trocknen, vielleicht wenn schwer trocknenden Pigmenten gewisse Mittel beigemischt worden waren, um den Erstarrungsprozeß zu beschleunigen. Man experimentierte wohl und verwendete hie und da neue, unerprobte Mittel. Irgend jemand wird hier einwerfen, van Eyck malte doch »bekanntlich« mit Öl, der sog. Meister Wilhelm aber mit Tempera. Worauf zu erwidern wäre, daß wir von der Technik dieser Meister, streng genommen, nichts wissen. Mit der eigentlichen Tempera, deren sich die italienischen Trecentisten bedienten, hat die Technik Meister Wilhelms wenig gemein, und mit der Ölmalerei, wie sie heute geübt wird, van Eycks Arbeit nicht viel Verwandtschaft.

Nicht oft kommen so breite Risse in der Farbenschicht alter Bilder vor, wahrscheinlich aber öfter, als wir sehen. In manchen Fällen mag der Restaurator die klaffenden Wunden gefüllt und unsichtbar gemacht haben.

Nun zum Stile. Ich suche nach einem kölnischen Bilde vom Beginne des 15. Jahrhunderts, das von Verdächtigung frei dasteht, um zu vergleichen, und halte mich an die Münchener »Veronika«, deren Echtheit von den Gegnern der Madonna ausdrücklich attestiert worden ist. Stilunterschiede, Stilnuancen gibt es hier, wie überall. Es fragt sich nur, wie groß, wie erheblich sie sind, von welcher Art sie sind, und was daraus in Hinsicht auf die Autorschaft zu folgern ist. Der Stilunterschied zwischen der Madonna mit der Wicke einerseits und der Veronika andererseits ist dem Einen so groß, daß er das erste Bild ins 19., das zweite ins 15. Jahrhundert setzt, dem Anderen — nämlich mir — so klein, daß ich beide Bilder *einem* Meister gebe. »Beweisen« kann ich meine Ansicht nicht, ebensowenig wie ich beweisen kann, daß die Flügel des Dresdener Eyck-Altärchens von derselben Hand sind, wie das Mittelbild.

Hindeuten will ich immerhin auf einige Punkte, wo die Arbeiten hier und dort, also in der Veronika und in der Madonna, besonders deutlich übereinstimmen. Ich bitte die Nimben genau zu vergleichen, Punkt für Punkt, diese ungewöhnlich reich, mit unendlicher Feinheit, dabei leicht und frei gepunzten Heiligenscheine. Diese Nimben decken sich vollkommen, und es sieht nicht so aus, als ob der eine nach dem anderen kopiert sei. Von außen nach innen: zuerst eine kräftig punktierte Kreislinie, dann ein schmaler glatter Kreisrand, dann die Zone mit den wundervollen Buchstaben, wo der Grund dicht punktiert ist, darauf wieder ein glatter Reif, ein feiner Perlstab, endlich eine Reihe nach innen geöffneter Halbbogen. Ich beschreibe so genau, um scharfe Betrachtung und Vergleichung zu veranlassen. Vollkommen übereinstimmend finde ich ferner die Handform, Ohrform, Haarbehandlung, die Zeichnung des Auges, schließlich — die Qualität. Die Madonna scheint mir ebenso stileinheitlich zu sein wie die Veronika und in nichts zurückzustehen.

Abb. 4. Partie von dem Gewand und Stuhl der hl. Cäcilia aus dem Genter Altar. Originalgröße, unretuschierte Aufnahme

Abb. 5. Partie von dem Gewande der hl. Cäcilia aus dem Genter Altar. Originalgröße, unretuschierte Aufnahme

Nuancen sehe auch ich. Der größere Maßstab, der ganz ungewöhnlich große Maßstab, hat den Meister zu gefährlicher Spannung seiner Kräfte getrieben. Die Modellierung des Frauenkopfes ist ein wenig gesteigert, und in dem Kinderkörper ein Vorstoß der Naturbeobachtung gewagt, der auf dieser Stilstufe bedrohlich ist. In dem großen Maßstabe wirkt die Süßigkeit des leeren und puppenhaften Frauenkopfes vielleicht etwas aufdringlich. Trotzdem stelle ich die reichere Schöpfung der Madonna höher noch als die Veronika, stelle sie an die Spitze des Werkes, das uns von dem sogenannten Meister Wilhelm erhalten ist.

Die Madonna mit der Wickenblüte paßt ihrem Stile nach sehr wohl an die Stelle, wo sie ruhig stand, bis daß Aldenhoven sie beiseite schob, und ihr Makel im Technischen ist nicht beispiellos.

Dieses Bild wäre eine Fälschung, eine bald nach 1800 entstandene Fälschung — —? Mit unbehaglichem Gefühle spreche ich gegen eine These, die mir so absurd vorkommt, daß ich mich lächerlich zu machen fürchte, wenn ich ernstlich und schwer dawider anrücke. Man denke an den Zustand der deutschen Malerei um 1800, an die Ärmlichkeit, Zuchtlosigkeit und Traditionslosigkeit im Handwerklichen. Man lese nach, was die Besten damals über altdeutsche Kunst geschrieben haben, wie unfähig sie waren, auch nur die Hauptphasen der Stilentwickelung zu unterscheiden. Man prüfe Restaurierungsarbeiten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auch Vergoldungen, wie sie unter

den Augen der Boisserée von den am höchsten geschätzten Restauratoren jener Tage ausgeführt worden sind, und kehre von solchen höchst schaudervollen Erfahrungen zur Madonna mit der Wicke zurück.

Welche Veranlassung hatte man zu fälschen, als die Originale so gut wie nichts kosteten? Fälscht man etwa heute Gemälde von Battoni oder Zeichnungen von Guercino? Um 1800 fälschte man antike Gemmen. Weshalb machte der Fälscher sich die Arbeit so überflüssig schwer? Weshalb machte er ein Triptychon aus einem Stücke mit der Rahmung, mit auf beiden Seiten bemalten Flügeln? Weshalb malte er die Dornenkrönung auf die Außenseite und setzte mit dieser Schrecklichkeit den Wert seines anmutigen Madonnenbildes in den Augen der Wallraf und Boisserée gewiß wesentlich herab? Wonach ist die Madonna kopiert? Wo steckt das Urbild? Oder sollen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß die Komposition bald nach 1800 frei gestaltet worden sei? Jeder Kunstkenner, der mit Fälschungen zu tun hatte, weiß, daß die Fälscher auf dem Felde der Malerei auf ängstlich getreues Kopieren angewiesen, und verloren sind, sobald sie diese Stütze fahren lassen.

Eine 100 Jahre alte Fälschung ist eine Lächerlichkeit und ein Kinderspott. Wenn der große Unbekannte die Wallraf und Boisserée getäuscht hat, kann er nicht Kunstkenner von 1900 täuschen. Aus *dem* Grunde, weil jede Generation unter einem neuen Sehzwange steht, weil das Nachzuahmende, also hier der Stil der Veronika, jeder Generation anders erscheint. Aus der Stilgeschichte ist das Gesetz zu entnehmen: ein Fälscher kann nur seine Zeitgenossen betrügen, oder: jede Fälschung muß heiß, wie sie aus dem Ofen kommt, serviert werden, oder: der Abstand zwischen Original und Kopie ist um so größer und offenbarer, je älter die Kopie ist. Die Madonna mit der Wicke soll 100 Jahr alt sein, und wir, d. h. einige von uns, dabei ein Wilhelm Bode, sollen noch nicht imstande sein, die Stillüge zu erkennen — —?

Im allgemeinen wird mit gutem Rechte geglaubt, daß die Fälscher Schritt halten mit den Kunstkennern, ungefähr wie die Einbrecher mit den Geldschrankfabrikanten. Die Fälscher von 1900 werden also wohl etwas geschickter sein als *die* von 1800 gewesen sind, ganz abgesehen davon, daß photographische Vorlagen den Heutigen die Arbeit ungemein erleichtern. Und nun prüfe man die Fälschungen primitiver Gemälde, wie sie in unseren Tagen erzeugt werden, und vergleiche sie mit der Madonna in Köln — —

Bestimmt habe ich nicht genug gesagt, die Herren, die das Bild für falsch erklärt haben, umzustimmen, den anderen aber habe ich, wie ich fürchte, schon zu viel gesprochen.

Abb. 1. Der Escorial mit Umgebung

DER ESCORIAL, EIN DENKMAL PHILIPPS II.

VON ALFRED DEMIANI

MAN sollte den Escorial nur bei schlechtem Wetter besichtigen. — Er ist nicht eine jener Schöpfungen des Südens, bei deren Anblick wir, wenn das Reiseglück uns nicht günstig war, bedauernd ausrufen: »Wie schade! Welchen Eindruck müßte das Ganze an einem schönen Tage machen!«

Nein, gerade, wenn der Bergwind, der mit seltener Gewalt aus den Schluchten der Sierra de Guadarrama hervorbricht, über die öden Vorplätze fegt, auf denen auch nicht ein grünes Hälmchen Unkraut von Frühling und Leben kündet, und an den Scheiben der gewaltigen Kuppel rüttelt, wenn ein farbloser Himmel sich über der grauen Steinmasse wölbt, welche aus grauen Felsblöcken emporzuwachsen scheint, dann empfinden wir etwas von dem freudlosen, lebensfeindlichen Geiste, der allen Schwierigkeiten trotzend, inmitten einer Steinwüste das merkwürdigste aller Königsschlösser entstehen ließ.

Der eiserne Wille eines kleinen unscheinbaren Mannes und sein kluger berechnender Sinn fügte in der Einsamkeit unwirtlicher Berge, mit einem Zeitaufwand von nicht mehr als 20 Jahren, die Steine zu einem Riesenbau, dessen Ausdehnung mittelalterliche Werke übertrifft, an denen Generationen gearbeitet haben.

Staunen erregt die Schöpfung Philipps II., doch vielleicht mehr Staunen als Bewunderung. Staunenswert ist das organisatorische Talent, das vor Jahrhunderten eine Arbeit bewältigte, welche selbst der vollendeten Technik von heute Schwierigkeiten bereiten würde; staunenswert ist der Gedanke, zu einer Zeit, welche noch nicht verstand, der Entfernungen zu spotten, 1000 Meter über dem Meer, in einer Gegend, wo nur Hirten und fromme Einsiedler hausten, die Zentrale für eine Regierung zu errichten, deren Fäden den Erdball umspannten (Abb. 1).

Wenn der Frühlingssturm tausend Dämonen entfesselt, glaubt man den Schatten des blassen, unheimlichen Königs wiederzusehen, auf dessen Geheiß und unter dessen persönlicher Aufsicht ein Heer von Arbeitern mit den Naturgewalten kämpfte; ihnen, den Gewalten der Freiheit und des Lebens ist der Escorial abgetrotzt, und immer wieder scheint es, als wollten sie sich gegen dieses Menschenwerk verschwören, damit wieder dort die Quelle rausche und die Herde weide, wo jetzt finstere Mauern, vom Kreuz überragt, sich zum Himmel erheben.

Die gewissenhaften Chronisten des Escorial, wie Pater José de Sigüenza, der Zeitgenosse des Erbauers, oder in neuerer Zeit, Don José Quevedo, wissen viel von derartigen erschrecklichen Naturereignissen zu berichten.

Der Sturmwind entsetzte bereits die frommen Väter, als der König sie ausgeschickt hatte zur Prüfung des Platzes, wo er Gott ein Haus erbauen wollte, um es gemeinsam mit Mönchen und den Särgen seines Geschlechtes zu bewohnen. Die Windsbraut erfaßte die Baldachine und golddurchwirkten Behänge, als die Leiche Karls V., des glanzvollen spanischen Königs und Weltenkaisers, ihren feierlichen Einzug halten sollte, und zerriß die kostbaren Stoffe in kleine Fetzen und Stücke. Und nicht selten soll es vorgekommen sein, daß auf den Dächern schwere Bleiplatten wie leichtes Papier vom Winde emporgehoben und mehr als 100 Meter weit fortgetragen wurden.

Das immer wieder hervorquellende Grundwasser schien die Anlage der Königsgruft unter dem Hochaltar zur Unmöglichkeit zu machen. Regen und schmelzender Schnee gefährdeten die Fresken der Gewölbe.

Endlich verbündete sich der Sturm mit dem Blitz und dem Feuer und entfachte den Brand, welcher alles zu vernichten drohte. Bereits wenige Jahre nach Beginn des Baues brach zum erstenmal Feuer aus; während es bei der gefährlichsten Katastrophe im Jahre 1671 vierzehn Tage lang wütete, so daß nur dank der fast übermenschlichen Anstrengungen der Mönche wenigstens die wichtigsten Teile des Gebäudes gerettet werden konnten.

Es hat nicht an Leuten gefehlt, welche den Escorial als das achte Weltwunder bezeichneten; glaubte doch sogar ein Diplomat am Hofe Philipps IV. sich zu der Äußerung versteigen zu dürfen: der König von Spanien müsse unter seine Titel den eines Königs vom Escorial aufnehmen; denn dies sei das kostbarste Juwel seiner Krone.

Gewiß, es ist ein Wunder, daß der Escorial entstand, ist ein Wunder, daß er trotz Sturm und Regen, trotz Blitz und Feuer, trotz der Barbarei der napoleonischen Soldateska und ihrer Plünderung heute noch steht, als hätte der königliche Erbauer gestern die Augen geschlossen; doch etwas, das zu unserem Gemüt, zu unseren Sinnen zu sprechen vermöchte, fehlt ihm. Er ist imponierend in seiner Größe, ist auch großartig, wenn dies ohne den veredelnden Hauch der Schönheit möglich ist; umsonst aber suchen wir in diesen Steinmassen die Weihe eines tiefen künstlerischen Empfindens.

Es gibt wohl selten ein Gebäude, welches so den Charakter einer bestimmten Persönlichkeit zum Ausdruck bringt, wie der Escorial; er ist nicht mehr und nicht weniger, als wie ein Denkmal Philipps II.

* * *

Eine der verhängnisvollsten Erscheinungen der letzten Jahrhunderte, gehört dieser Herrscher zu den historischen Gestalten, welche nur selten, im Guten wie im Bösen, gerecht beurteilt worden sind. Er ist weder der große, heilige König, als den ihn die katholische Kirche darzustellen liebt, noch ist er der blutdürstigste Wüterich, welchen die durch Schiller verbreitete Legende aus ihm gemacht hat.

Wahrhaft bewundernswert ist an diesem Manne seine Willenskraft, die Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst und die leidenschaftslose Mäßigung, mit der er seinen Regierungsgeschäften obliegt. Er ist ein Herrschertalent ohnegleichen; doch wir vermögen so absolut nichts menschlich Schönes an ihm zu entdecken, nichts, was auch nur einen Moment ihn uns persönlich sympathisch machen könnte.

In seiner äußeren Erscheinung von der Natur wenig begünstigt, wenn schon er eine große Zähigkeit und Lebenskraft besessen haben muß, umgibt er sich mit einem undurchdringlichen Geheimnis, nur handelnd, wenn ihm der Augenblick gekommen erscheint; weder Freud noch Leid vermögen ihm das klare Urteil zu trüben; ohne Aufsehen zu erregen führt er den vernichtenden Schlag, und wenn er gütig und nachsichtig erscheint, so ist es nur, weil er es für unklug hält, Strenge zu zeigen.

Obwohl viermal verheiratet, scheint eine Familie für ihn nur zur Sicherung der Thronfolge zu existieren und höchstens noch sein Interesse in Anspruch zu nehmen, wenn er Sarg auf Sarg, nach einem genau von ihm ausgearbeiteten Zeremoniell, nach der neuen Begräbnisstätte überführen ließ; Isabel von Valois und Don Carlos waren die ersten, welchen diese Ehre zuteil wurde.

Seine Religion besteht in einer finsteren und beklemmenden Furcht vor der Hölle und nimmt zu mönchischen Gebetsübungen und einer geradezu abstoßenden Reliquienverehrung ihre Zuflucht.

Zu dem glänzendsten Thron, den die Welt gekannt hat, berufen, entspricht er doch, trotz aller Geschicklichkeit und Befähigung, trotz einer dem Fürstentum von Gottes Gnaden vorbildlichen Etikette, so ganz und gar nicht dem Idealbilde eines Königs; er ist nicht eine jener lichtumflossenen Heldennaturen, denen wir so gern ihre Schwächen und Laster verzeihen; hier drückt die Krone die unedle Stirn eines zum Mönch gewordenen Bureaukraten.

Man denke nicht etwa an den klösterlichen Sinn des Mittelalters, der die unendlich feine Blüte der Mystik und der Kunst gezeitigt hat; nein, er steht lediglich auf dem unfruchtbaren Boden des im Konzil zu Trident geschaffenen reaktionären und kulturfeindlichen Katholizismus. Die letzte mittelalterliche Heilige, Therese von Avila, wäre unter seiner Regierung fast der Inquisition zum Opfer gefallen.

Er, der Sproß aus fremdem Herrschergeschlecht, muß als der eigentliche Begründer der spanischen Weltmonarchie und Einiger der spanischen Nation angesehen werden; da ihm aber der Zugang zu der Seele seiner Untertanen fehlte, war er es auch, der dem eigenen Lebenswerk das Todesurteil schrieb.

Dieser Fürst nun, den die Vorsehung in einer entscheidungsschweren Zeit auf den verantwortungsvollsten Posten der Christenheit gestellt hatte, unternahm es, seiner Regierung zum Ruhme des Königs aller Könige ein Denkmal zu setzen, welches alles Bestehende übertreffen sollte: einen Tempel Gottes in stiller Bergeshöhe, der Königsschloß und Kloster in sich vereinigte.

Abb. 2. Escorial, Gesamtansicht von Nordwesten

Das wichtigste, dessen er zur Durchführung seines Planes bedurft hätte, eine vertiefte und innige Beziehung zur Kunst, fehlte ihm wohl; es ist kaum anzunehmen, daß sein Geschmack sich wesentlich von dem der modernen katholischen Kirche unterschieden hat, welche ohne Bedenken die kunstlose Nachbildung eines wundertätigen Heiligenbildes neben einem durch die Kunst geheiligten Wunder aufstellt.

Wie er Kommissionen ausschickte, um allenthalben Reliquien aufzukaufen, und auf diese Weise Wagenladungen frommen Schuttes nach dem Escorial überführen ließ[1]), so erteilte er seinen auswärtigen Gesandtschaften den Auftrag, Meister von bekanntem Namen zu engagieren und Kunstwerke von Ruf zu erwerben; für den Reliquienhandel wandte man sich nach Deutschland, da hier durch die Reformation die Bedingungen für den Ankauf günstig geworden waren, für den Kunstbedarf nach Italien. Daß unter den Hunderten von Bildern[2]) und sonstigen Kunstgegenständen, die damals im Escorial aufgestapelt wurden, sich auch Meisterwerke ersten Ranges befanden, ist wohl nur in sehr beschränktem Maße sein Verdienst; ihn selbst interessierte jedenfalls der Gegenstand sehr viel mehr als die Ausführung, wie die unter seiner persönlichen Anleitung entstandenen Fresken beweisen. Ein Empfinden dafür, daß eine Leinwand von Raffael oder Tizian an Wert dem Golde gleichkommen könnte, mit dem er die Reliquien umkleiden ließ, oder dem kostbaren Material, das zur Ausschmückung des Hochaltars und des Tabernakels verschwendet wurde, dürfen wir bei ihm, trotz seiner als väterliches Erbteil übernommenen Beziehungen zu dem großen Venezianer, kaum voraussetzen.

* * *

Die Anregung zur Gründung des Escorial gab wohl der von den Zeitgenossen vielbewunderte Entschluß Karls V., auf seine königlichen Würden und Ämter zu verzichten und seine Tage im Frieden des Klosters von San Geronimo de Yuste zu beschließen. Dies hat vermutlich bei dem Sohn, seiner Sinnesrichtung entsprechend, den Wunsch erregt, bereits als Träger der Krone einen derartigen Grad Gott wohlgefälliger Frömmigkeit zu erreichen, als dem Vater erst an seinem Lebensabend beschieden war, und zu diesem Zwecke ein Kloster zu gründen, das zugleich dem König zum Aufenthalt dienen könnte.

Ist auch der Gedanke, das Hoflager einem Kloster anzugliedern, in Spanien nicht neu, so hat doch wohl kaum einer der frommen und heiligen Könige in gleicher Weise an dem Leben der Mönche teilgenommen und für seine Person auf jeden Luxus und jede Bequemlichkeit verzichtet, wie Philipp II., der sich an den gemeinschaftlichen Mahlzeiten und Gebetsübungen beteiligte, von dem ganzen riesigen Gebäude tatsächlich nur eine Zelle für sich in Anspruch nahm und während des Baues, im Verein

1) Nach Quevedo besaß das Kloster 1850 trotz der Plünderung durch die Franzosen noch 7422 Reliquien.

2) Die Kirche allein enthält, außer dem Hochaltar, 42 Altarbilder.

mit den frommen Brüdern, mit einer geradezu kläglichen Unterkunft sich begnügte.

Alter Sitte gemäß hatte er bereits in früheren Jahren die heilige Woche in einem Kloster zugebracht und zwar in dem hoch in den Bergen gelegenen Kloster von Guisando; er wählte daher auch für seine Neuschöpfung die Einsamkeit des Gebirges. Da jedoch die Regierungsgeschäfte eine allzu große Entfernung von Madrid unmöglich machten, entschied er sich für eine Stelle am Abhang der Sierra de Guadarrama, von wo man bei klarem Wetter die Türme der neuen Residenzstadt[1]) erkennen konnte.

Der Ehre, mit der Obhut des königlichen Klosters (Real Monasterio) betraut zu werden, wurde der Orden des heiligen Hieronismus gewürdigt, weil diesem das durch Karl V. begünstigte Kloster von Yuste angehörte.

Den Anlaß zur Verwirklichung des Planes brachte der Laurentiustag (10. August) des Jahres 1557, welcher bei St. Quentin den spanischen Fahnen unter Führung Philiberts von Savoyen einen dem zweiten Regierungsjahre Philipps glückverheißenden Sieg über die Franzosen bescherte.

Eine wundertätige Einwirkung des Heiligen, mit dessen Fest die entscheidende Schlacht zusammenfiel, erschien um so glaubwürdiger, als er der Legende nach von Nationalität Spanier gewesen sein soll und der abergläubische König hielt um so mehr eine fromme Stiftung für angebracht, als sich bei dem Sturm auf St. Quentin die Zerstörung eines Klosters des hl. Lorenz notwendig gemacht hatte.

Abb. 3. Escorial, Südseite mit Garten

Diese doppelte, aus Dankbarkeit und Schuldbewußtsein zusammengesetzte Verpflichtung, sowie der Wunsch, dem im Jahre 1558 verstorbenen kaiserlichen Vater ein würdiges Mausoleum zu errichten, trugen dazu bei, die vorbereitenden Erwägungen und Beratungen bald zum Abschluß zu bringen, so daß im Jahre 1562 mit den zur Fundamentierung erforderlichen enormen Erdarbeiten begonnen und am 23. April 1563 der erste Stein zu dem Gebäude gelegt wurde, welches den Namen: »Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial« führen sollte. Der Bezeichnung »Escorial« ist nicht, wie häufig vermutet wird, eine besondere Bedeutung beizulegen; es ist lediglich der Ortsname eines elenden Dörfchens, welches sich in der Nähe des Bauplatzes befand.

Die Vollendung des Klosters war für den König, der seiner Seele Seligkeit davon abhängig glaubte, zur Herzens- und Gewissenssache geworden; so wußte er auch, trotz Schwierigkeiten aller Art, zumal durch eine überaus zweckmäßige Arbeitsteilung den Bau derartig zu fördern, daß bereits 1582 das Kreuz auf der Kuppel errichtet, 1584 der Schlußstein gelegt werden konnte. Die feierliche Einweihung der Kirche fand am Laurentiustage 1586 statt; doch war bereits seit 1570 in einer kleinen Interimskapelle Gottesdienst gehalten worden.

* * *

So ist auch Philipp II. durchaus als der verantwortliche Bauherr und Bauleiter anzusehen. Als Architekt stand ihm anfangs der in Italien gebildete Juan Bautista de Toledo zur Seite, der sich durch den Bau des Palastes der Vizekönige von Neapel einen Namen gemacht hatte, später dessen bekannter und berühmter, um nicht zu sagen berüchtigter, Schüler und langjähriger Mitarbeiter, Juan de Herrera. Sämtliche Pläne wurden vom König selbst geprüft und, nicht immer zum Vorteil der Wirkung, vielfach eigenhändig korrigiert und abgeändert. So weit es seine Zeit nur irgend erlaubte, beaufsichtigte er die Arbeiten in eigener Person; der durch das Gemälde von Alvarez bekannte Felsensitz, von dem aus er das Fortschreiten des Baues überwachte, heißt heute noch Silla del Rey (Königsstuhl).

Unterstützt durch den unermüdlichen Mönch, Frater Antonio de Villacastin, dessen praktischer und nüchterner Verstand so recht als die Seele des Werkes bezeichnet werden kann, und dem bei der Legung des Schlußsteines eine besondere Ehrung zuteil wurde, griff er nicht selten persönlich ein, und ein großer Teil aller Anordnungen und Maßnahmen ist direkt auf seinen Einfluß zurückzuführen. Vor allem unterwarf er den Kostenaufwand unausgesetzt der genauesten Kontrolle, strich an den Entwürfen und Eingaben alles überflüssig Scheinende und verstand es ganz trefflich, bei aller Gottesfurcht dem Mammon den nötigen Respekt nicht zu versagen; den Schaden trug eine ihm unbekannte Gottheit, der Genius der Schönheit und der Kunst.

* * *

Wie die Regierung Philipps II. einen Wendepunkt in der spanischen Geschichte bedeutet, so ist dies der Bau des Escorials in der Entwickelung der spanischen Kunst. Charakteristisch für diesen Habsburger ist die Nichtachtung nationaler Traditionen.

Spanien war das einzige Land in Europa gewesen, welches sich der Renaissance gegenüber ablehnend verhalten hatte; vor allem war es der durch einen 800 jährigen Glaubenskampf erstarkte und vertiefte

1) Madrid wurde erst durch Philipp II. zur Hauptstadt der geeinigten Königreiche erhoben.

religiöse Sinn, welcher einer Anwendung der heidnischen Formen des klassischen Altertums widerstrebte. Durch die Pyrenäen und das Meer von Europa getrennt, seit Generationen mit der großen nationalen Aufgabe der Austreibung der Mauren beschäftigt, hatte die Bevölkerung der Halbinsel kaum an den Ereignissen Anteil genommen, welche auf religiösem, politischem und künstlerischem Gebiete die Umwälzungen des 16. Jahrhunderts vorbereiteten; durch die Entdeckungsfahrten des Kolumbus wurde das Interesse aufs neue von der europäischen Kulturwelt abgewendet, um sich nach dem fernen und unbekannten Westen zu richten.

Mag auch der gotische Stil aus Frankreich nach Spanien gekommen sein, so war doch ohne Zweifel diese wahrhaft christliche Kunstweise außerordentlich volkstümlich geworden, und angeregt durch den Gegner, mit dem man so lange Zeit die heimische Scholle teilen mußte, hatte man sie dem eigenen Geschmack angepaßt, bereichert und phantastisch ausgestaltet. Man muß spanische Kathedralen gesehen haben, um dies bestätigen zu können.

Die Renaissance war für Spanien etwas Fremdartiges und Unverständliches und ist es eigentlich bis heutigentags geblieben.

Nachdem man infolge der Wechselbeziehungen zwischen dem Königreich Aragon und seinen italienischen Besitzungen, vor allem aber während der Feldzüge Karls V. mehr und mehr die Kunst kennen gelernt hatte, durch welche bereits allenthalben die Erinnerungen des Mittelalters verdrängt worden waren, entschloß man sich nur zögernd, dem Beispiele der übrigen Völker zu folgen, ohne sich zunächst zu weiteren Konzessionen an die herrschende Geschmacksrichtung zu verstehen, als einzelne, rein dekorative Momente zu übernehmen, die man aber, genau wie man es mit arabischen Motiven gemacht hatte, lediglich zur Ausschmückung des traditionellen Stils verwendete.

Abb. 4. Escorial. Hauptportal der Kirche

So schien während zweier Menschenalter, bis weit in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein, die Entscheidung zwischen Gotik und Renaissance zu schwanken. Setzte sich letztere bei der Anlage profaner Bauten auch langsam durch, so wollte sie doch für kirchliche Zwecke immer noch ungeeignet und wenig passend erscheinen, was übrigens dem künstlerischen Instinkt und stilistischen Empfinden der Spanier nur ein vorzügliches Zeugnis ausstellt. — Als dann Alonso Berruguete († 1561) die Kunst Michelangelos, deren Ernst, Leidenschaft und Kraftentfaltung noch am ehesten eines allgemeinen Verständnisses sicher sein konnte, gewissermaßen interpretierte, und unter seinem Einfluß und dem des Philipp de Borgoña die gotische Zierweise allmählich schwindet, entsteht ein merkwürdig grotesker und phantastischer Stil, der immer noch mit einer Neubelebung der Antike herzlich wenig zu tun hat. Noch lebt in dem Stein und Holz eines überreichen plastischen Schmuckes, wenn sich auch die Ausdrucksmittel geändert haben, der erfindungsreiche und gestaltungsfrohe Geist des späten Mittelalters; da man aber die Formen der Renaissance anwendet, ohne in ihr Wesen tiefer eingedrungen zu sein, geht nicht selten jeder Zusammenhang zwischen Ornament und Organismus der Gliederung verloren, so daß die Bauweise der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, trotz aller Anmut und Originalität, zugleich ein Bild gibt von der heillosen Begriffsverwirrung, welche der Versuch, die Renaissance auf der pyrenäischen Halbinsel heimisch zu machen, zur Folge haben mußte.

Die wirksamsten Förderer fand der fremde Stil in den Herrschern der fremden Dynastie, welche mit Karl V. den spanischen Thron bestieg. Während im Jahre 1525 die Kathedrale von Segovia noch im gotischen Stil begonnen wurde, zeigt der fast zu gleicher Zeit neben dem alten Maurenschloß der Alhambra entstehende kaiserliche Palast die Formen der italienischen Renaissance in klassischer Reinheit, ohne an dieser erinnerungsreichen Stätte auch nur die geringste Reminiszenz an die spanische Vergangenheit zu wecken. Gleichsam symbolisch für das Schicksal der Renaissance in Spanien ist diese Schöpfung unvollendet geblieben.

Es ist noch ein großer Schritt vom Alhambrapalast des ersten Habsburgers bis zum Escorial; man könnte vielleicht unter anderem den Alcazar von Toledo als Zwischenglied in der Entwickelung einfügen.

Der Bau Karls V. wirkt zwar befremdend und fremdartig zwischen den Resten arabischer Herrlichkeit, doch bleibt er in seinen edlen Proportionen, seiner klaren Linienführung und Gliederung, sowie

Abb. 5. Escorial. Blick vom Chor nach dem Hauptaltar

seiner zwar maßvollen, doch würdigen und sachgemäßen Ornamentierung ein Denkmal voller Harmonie und Schönheit, welches eben nur besser nach Rom als wie nach Andalusien passen würde.

Der Escorial dagegen scheint geradezu in einem gewollten Gegensatz zu allem entstanden zu sein, was bisher die Eigenart und den Reiz der spanischen Bauart ausmachte; an Stelle des vielleicht oft übertriebenen Formenreichtums ist die Einförmigkeit getreten; in dem Bestreben, entgegen der bisherigen Freiheit in Phantasie und Erfindung, lediglich durch eine starke Betonung der Konstruktion zu wirken, hat man das Ornament beinah verbannt, und die enormen Steinmassen entbehren jeder Leichtigkeit, jeder Belebung und jeder Unterbrechung.

Dabei ist es merkwürdig, daß der Totaleindruck, obwohl alles in bewußtem Anschluß an italienische Vorbilder entstand, von in Italien geschulten Architekten entworfen und, fast ohne Ausnahme, durch italienische Künstler ausgeschmückt wurde, doch so durchaus nichts Italienisches an sich hat.

Als Schöpfung der italienischen Renaissance gleicht der Escorial der Pflanze, welche in fremdes Erdreich und fremdes Klima versetzt ihren Charakter vollständig ändert, als Produkt spanischer Kunst dem Baum, dessen Früchte vertrockneten, weil man seinen Wurzeln das Erdreich entzog.

Sicher, der Escorial ist spanisch, so erzspanisch, wie nur irgend ein Bauwerk der Halbinsel. Aber es ist nicht das Spanien, dessen zerbröckelndes Gemäuer der Zauber der Romanzen und Balladen umschwebt, dessen Brunnen uns tausend Märchen erzählen, nicht das Spanien, welches in den Schriften der hl. Therese und des Cervantes weiterlebt. Es ist das Spanien, welches auf dem Gipfel seiner Macht bereits den Keim des Todes in sich trägt, dessen Schicksal sich mit den Namen zweier Nicht-Spanier verkettet. Es ist das Spanien des Basken Loyola, ist das Spanien des Habsburgers Philipp II.

Die Reaktion aber gegen diese Vergewaltigung des nationales Geistes, deren Wahrzeichen der Escorial geworden ist, führte zu dem glänzenden Abendrot spanischer Größe, dem Neuerwachen der Künste im 17. Jahrhundert.

* * *

Der Escorial ist trostlos. —

Das ist eine Empfindung, die sich uns auf Schritt und Tritt immer wieder aufdrängt. Es kann dies schließlich bei einem Gebäude, welches mit einem möglichst geringen Aufwand an Zeit und Geld in riesigen Dimensionen ausgeführt wurde, kaum überraschen. Er ist bereits in gewissem Sinne eine durchaus moderne Konstruktion.

Hierbei ist schwer zu entscheiden, was diesen wirklich beklemmenden Eindruck stärker hervorbringt, ob der Anblick der endlosen Fassaden, von denen nur die Westfront, die Seite des Haupteinganges, durch einige Säulen belebt wird, und deren Fenster, ohne jeden Zierat, lange einförmige Reihen bilden, oder die Wirkung der Innenräume, wo die harten Farben künstlerisch minderwertiger Fresken mit dem grauen Stein des Mauerwerkes unangenehm kontrastieren.

Dieser graue eintönige Granit, aus dem das Gebäude in allen Teilen besteht, und der außen und innen an Wänden und Gewölben das Auge ermüdet, ist es wohl hauptsächlich, der jede festliche Stimmung verbannt und immer wieder nur Vergleiche mit Strafanstalten oder Kasernen aufkommen läßt.

* * *

Der Grundriß des gewaltigen Gebäudekomplexes bildet ein riesiges Rechteck, dessen Langseiten (Ost- und Westseite ca. je 200 m)[1]) etwa um den dritten

1) Der Escorial ist nicht ganz genau nach den Himmelsrichtungen orientiert; der Hochaltar ist etwas nach Südosten gewendet.

Teil mehr als die Breitseiten messen. Im Westen und Norden dehnen sich weite Vorplätze aus, deren Baulichkeiten der Bewirtschaftung und Verwaltung dienten und im gleichen Stil wie das Hauptgebäude gehalten sind; während Gärten mit steifen, dunklen Hecken und schweren schmucklosen Rampen, Treppen und Balustraden die Ost- und Südfront begrenzen, ohne wesentlich dazu beizutragen, das Bild freundlicher zu gestalten (Abb. 2 u. 3).

Das große steinerne Viereck, welches sich in fünf Stockwerken erhebt, und dessen Außenfronten mehr als 1000 Fensteröffnungen enthalten sollen, wird von der Kuppel der Kirche und acht quadratischen Türmen überragt, von denen vier die Ecken markieren, während vier andere in die innere Gliederung des Baues eingefügt sind.

Durch die Kirche, welche mit dem ihr an Bodenfläche fast gleichenden Vorhof das Gebäude in seiner ganzen Ausdehnung, von der Mitte der Westfront nach der Mitte der Ostfront, durchschneidet, entsteht eine gleichmäßige Zweiteilung der übrigen, um zahlreiche Innenhöfe angeordneten Baulichkeiten. Von diesen ist die südliche Hälfte für das Kloster[1]) bestimmt und enthält unter anderem die berühmte Bibliothek und die, trotz namhafter Abgaben an das Pradomuseum von Madrid, immer noch sehr beachtenswerte Gemäldesammlung, welche in der Sakristei und in den Kapitelsälen untergebracht ist. Auf der Nordseite der Kirche befindet sich der königliche Palast und die mit einem Priesterseminar verbundene Erziehungsanstalt, welche der Aufsicht des Klosters untersteht. Der königliche Palast, der in der Nordostecke kaum den sechsten Teil des Gebäudes einnimmt, ist in seiner Innenausstattung erst jüngeren Datums; ursprünglich waren diese Räume nur für das Gefolge und den Hofhalt reserviert.

Die königlichen Privatgemächer waren in einem verhältnismäßig kleinen Anbau untergebracht, der sich an der Seite des Hochaltars unmittelbar an die Kirche anschließt und so in der Mitte der Ostfassade einen rechtwinklig angesetzten Vorsprung bildet. Auf diese Weise wird die Form des Grundrisses zu einer Figur ergänzt, welche der Überlieferung nach, in Erinnerung an das Martyrium des Schutzpatrons, einen Rost darstellen soll.

* * *

In erster Linie natürlich nehmen diejenigen Teile des Escorial das Interesse in Anspruch, welche uns ein getreues Bild der Zeit seiner Entstehung wiedergeben.

Wenn wir das Kloster von Westen durch den Haupteingang betreten, dem Granitsäulen und eine Kolossalstatue des hl. Laurentius ein gewisses Relief geben, sehen wir einen langgestreckten schmucklosen

Abb. 6. Escorial. Der Hauptaltar

1) Seit 1885 ist es dem Augustinerorden übergeben.

Abb. 7. Escorial. Grabmonument Philipps II.

Hof vor uns, an dessen Ende Stufen zum Portal der Kirche ansteigen. Dieses wird durch zwei Türme flankiert und ist in jener merkwürdigen Inkonsequenz des strenggläubigen Christentums, welches zwar die Juden verbrannte, gleichzeitig aber die Helden des Alten Testaments als Heilige akzepierte, mit den Standbildern der sechs Könige: Josafat, Hesekia, David, Salomo, Josias und Manasse geschmückt. Die trotz ihrer Größe wenig effektvollen Figuren sind Arbeiten des spanischen Bildhauers Monegro, von dem auch die vorher erwähnte Statue des Schutzheiligen herrührt. Der dekorativen Wirkung ist es wenig günstig, daß vom Künstler Granit, also das gleiche Material, aus dem auch das Mauerwerk besteht, verwendet wurde; Köpfe, Hände und Füße sind in weißem Marmor, Kronen und sonstige Embleme in Bronze ergänzt (Abb. 4).

Das Innere des Tempels bringt die Bauweise des Herrera prägnant zum Ausdruck (Abb. 5).

Es wurde hier der ursprüngliche Plan der Peterskirche, die Form eines griechischen Kreuzes, eingehalten; durch Gewölbe, welche die Ecken ausfüllen und sich etwa bis zur halben Höhe der Hauptschiffe erheben, wird das Kreuz zum Quadrat ergänzt. An den westlichen Arm schließt sich, durch ein Gitter von der Hauptkirche getrennt, eine Vorhalle an, welche auf einem merkwürdig konstruierten, fast flachen Gewölbe, wenn überhaupt man hier von einem Gewölbe noch sprechen kann, den erhöhten Chor trägt; im Osten führen zwölf Stufen zur sogenannten »Capilla Mayor«, welche den Hochaltar umschließt.

Aber welcher Unterschied gegenüber der heiteren Pracht des Domes der Päpste! welcher Unterschied zwischen diesem Gottestempel und dem geheimnisvollen Ernst spanischer Kathedralen!

Auf gigantischen Pilastern von Granit lastet der Granit der Kuppel, eine graue bedrückende Masse; Riesendimensionen, in denen das Auge vergeblich nach einem Ruhepunkt sucht; ununterbrochene Linien, die mit mathematischer Genauigkeit Parallelen bilden oder rechtwinklig sich schneiden, uns lediglich anregen, immer wieder die Richtigkeit der Berechnung zu prüfen, bis sie endlich, als wenn uns der Schwindel erfaßte, sich zu krümmen, zu kreuzen und zu divergieren scheinen. Auf kalten, grauen Wänden der matte Glanz der Goldbronze an haushohen Orgeln und an Gittern von glatten einfachen Formen; ein Fußboden von grauem und weißem Marmor; am Hochaltar eine brutale Anhäufung von kostbaren und vielfarbigen Steinarten, durch welche die zahlreichen Figuren und Gemälde zu dekorativer Dutzendware erniedrigt werden; dazu ein Licht, welches jedes Geheimnis verscheucht und grell von oben, an der Kuppel und an den Lünetten der Gewölbe, durch farblose Scheiben dringt (Abb. 6).

Was an der Stimmung noch zu verderben ist, wird durch die Fresken erreicht, mit denen die Wölbungen bedeckt sind. Die Hauptschiffe waren ursprünglich ohne Deckenmalerei; man hatte sich mit blauen Linien und Sternen auf weißem Stuck begnügt. Erst anläßlich der Reparaturen, welche der eingangs erwähnte große Brand nötig machte, wurde

Luca Giordano mit dem jetzigen Freskenschmuck betraut; er scheint sich aber wenig bemüht zu haben, den Ruhm seiner Vorgänger zu schmälern.

Den Geschmack Philipps II. geben die Decken- und Wandgemälde der »Capilla Mayor« und des Chors wieder. Von den Künstlern, die er zur Ausführung seiner Aufträge aus Italien berufen ließ, scheint er nicht viel mehr als eine Massenfabrikation religiöser Darstellungen in möglichst kurzer Zeit verlangt zu haben.

Herzog von Alba war vielleicht ein feinerer Kunstkenner als sein Gebieter, wenn er der sehr berechtigten Vermutung Ausdruck gab, die Ausschmückung des Escorial würde mehr Zeit in Anspruch nehmen wie der Bau selbst. Tatsächlich genügten für diese gerade vier Jahre.

Von Luqueto, der an der Decke des Chors alle nur denkbaren Engel und Heiligen reihenweise angeordnet hat, wird lobend erwähnt, daß er zu seiner Arbeit nicht mehr als elf Monate gebraucht habe, sich hierbei aber so überanstrengte, daß er bald darauf starb. Es wäre wohl kein Verlust für die Kunst gewesen, wenn er bereits elf Monate früher zur ewigen Ruhe eingegangen wäre.

Von dem Detail der Ausstattung beschränke ich mich auf die zwei großen Bronzegruppen zu beiden Seiten des Hauptaltars näher einzugehen; diese vermögen trotz der stimmungslosen Umgebung einen tiefen und nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Es sind die Grabmonumente Karls V. und Philipps II.; der Begründer des Escorial auf der Epistelseite, sein kaiserlicher Vater auf der Seite des Evangeliums. Beide sind umgeben von Mitgliedern ihrer Familie, kniend im Gebet, das Antlitz nach dem Allerheiligsten gewendet. Zu Seiten Philipps befinden sich drei seiner Gemahlinnen (es fehlt seine zweite Gattin Maria von England); hinter ihm kniet der Infant Don Carlos (Abb. 7).

Abb. 8. Escorial. Der große Kreuzgang (westliche Galerie)

Das Material ist vergoldete Bronze; die heraldischen Embleme, welche sich auf den königlichen Mänteln ausbreiten, sind kunstvoll mit farbigen Steinen ausgelegt. Hier finden wir eine wahrhaft fürstliche und würdevolle Prachtentfaltung; danken auch die zwei Bildwerke ihren Ursprung dem Italiener Pompeo Leoni, der gemeinsam mit seinem Vater Leon Leoni auch die Statuetten des Hochaltars herstellte, so scheinen doch die schweigsamen, knienden Gestalten etwas von der Weihe des spanischen Mittelalters in dem weiten, öden Raum um sich zu verbreiten.

Die beiden Leoni gehören zu einer jener ausländischen Künstlerfamilien, deren Lebenswerk sich auf spanischem Boden gestaltete; so ist wohl auch hier, wie bei so manchem anderen, das Schaffen bewußt oder unbewußt dem Zauber einer unvergleichlichen Umgebung erlegen.

Jedes der beiden Grabmäler ist in der Mitte einer Art von Portikus aufgestellt, der durch vier Säulen getragen und von einem prunkvollen Wappen bekrönt wird. Glücklicherweise ist die Nachwelt der ursprünglichen Absicht, — wie diesbezügliche Inschriften an der Wand besagen, — die rechts und links zwischen den Säulen freibleibenden Lücken gleichfalls mit Monumenten auszufüllen, nicht folgsam gewesen; die stolze Wirkung der Gruppen wäre sicher hierdurch wesentlich beeinträchtigt worden.

Allerdings lautet auch die Bedingung für die zwei dem Altar näher gelegenen Aufstellungspunkte, daß sie Fürsten vorbehalten seien, welche Karl und Philipp dereinst an Macht und Ruhm übertreffen würden. Einer derartigen geschichtlichen Lüge hat denn doch keiner der gekrönten Epigonen der beiden Weltbeherrscher gewagt sich schuldig zu machen.

Ein mehr historisches als künstlerisches Interesse erweckt das von Herrera entworfene Gestühl des hohen Chores; die absolute Einfachheit in den Formen entspricht einer ausdrücklichen Willensäußerung des Königs, der bei Prüfung des Entwurfes jeden Zierat verbannte. Der eine Eckplatz wird als der Sitz bezeichnet, den Philipp II. einzunehmen pflegte, wenn er der Andacht der Mönche beiwohnte. Eine Tür öffnet sich zur Seite in der Täfelung und vermittelt den Zugang zu geheimen Korridoren, die eine direkte Verbindung mit den Privatgemächern des königlichen Hausherrn herstellen, so daß er unbemerkt eintreten und verschwinden konnte.

Gewöhnlich wird erzählt, daß Philipp hier im Gebet versunken geweilt habe, als ihm die Nachricht von dem glänzenden Sieg bei Lepanto überbracht wurde, und es wird als Beweis für seine außerordentliche Selbstbeherrschung angeführt, daß er, ohne das geringste Zeichen von Erregung zu geben, das Ende des Gottesdienstes abwartete und somit bei dieser Freudenbotschaft einen nicht geringeren Gleichmut an den Tag legte, als später bei der Hiobspost des Unterganges der unbesieglichen Armada.

Das Histörchen mag wohl richtig sein und gibt uns einen wertvollen Beitrag zum Charakterbilde Philipps II,; doch dürfte der denkwürdige Vorfall sich kaum an dieser Stelle abgespielt haben; denn 1571, dem Jahre der Seeschlacht von Lepanto, existierten von der Hauptkirche, mit deren Bau erst 1575 begonnen wurde, noch nicht einmal die Fundamente.

Es handelte sich hier vielmehr, wie auch P. Sigüenza bestätigt, um die bereits erwähnte Interims-

kapelle, die sogenannte alte Kirche (iglesia vieja), einen einfachen gewölbten Raum, dessen einzigen Schmuck einige Gemälde von Tizian bilden, und der an dem großen[1]) Kreuzgang des Klosters gelegen ist.

Dieser in zwei Stockwerken angelegte Kreuzgang stellt nebst den angrenzenden Räumlichkeiten denjenigen Teil des Gebäudes dar, welcher am ersten vollendet wurde. Hier wurde, bereits zu Beginn der Arbeiten, für die Mönche eine Klausur geschaffen und auch für den König provisorisch eine Wohnung eingerichtet.

Die in diesen Gängen herrschende Stimmung ist kaum geeignet, die Eindrücke, welche der Aufenthalt in der Kirche brachte, abzuschwächen oder zu mildern; wiederum grauer Granit und sehr viele Fresken: eine schier endlose Folge von Darstellungen aus dem Leben Jesu, von Pellegrino Tibaldi entworfen, der jedoch, bei dem allerhöchsten Orts gewünschten Schnellbetrieb, die Ausführung in der Hauptsache seinen Angestellten überlassen mußte (Abb. 8).

Nicht ohne Reiz ist der innere Hof des Kreuzganges; hier erhebt sich inmitten von Gartenanlagen ein anmutiges Tempelchen, welches in seinen Nischen die weißen Marmorbilder der 4 Evangelisten trägt und sich in großen, stillen Wasserbecken spiegelt. Aber gerade als wenn man sich gescheut hätte, in diese Umgebung ein freundlicheres Bild zu bringen, hat man die Bogen der Gänge, zum Schutz gegen den rauhen Wind, mit hölzernen Läden verschlossen, welche jeden Ausblick unmöglich machen. Und dies konnte in Spanien geschehen, dessen Kreuzgänge und Säulenhöfe so überreich sind an immer neuen, wechselvollen Träumen und Bildern (Abb. 9).

Abb. 9. Escorial. Innenhof des Kreuzganges

In der westlichen der vier Galerien öffnen sich fünf Bogen, und wir befinden uns ziemlich unvermittelt am Fuß einer stattlichen Freitreppe, deren monumentale Anlage zu der mehr als einfachen Behandlung des Steines einen merkwürdigen Gegensatz bildet. Die Fresken sind mit denen des Kreuzganges gleichwertig; nur der Plafond, der seinerzeit auch durch das Feuer stark gelitten hatte, zeigt einen anderen Charakter und ist mit einer figurenreichen Komposition Luca Giordanos bedeckt (Abb. 10).

Der in der Erzielung dekorativer Effekte nicht ungewandte Italiener hat hier entschieden mehr Erfolg gehabt, als mit seinen Malereien in der Kirche; vielleicht war auch das hier gewählte Sujet, welches die Gründungsgeschichte des Escorial symbolisieren soll, eine ihm mehr zusagende Arbeit, als rein religiöse Motive. Jedenfalls würde das Deckengemälde in einem prunkvollen Barockpalast seine Wirkung nicht verfehlen; hier in dieser nüchternen und freudlosen Umgebung macht es fast einen befremdenden Eindruck.

Der Fries bringt Szenen aus der Schlacht von St. Quentin zur Darstellung und zeigt neben dem im Bau begriffenen Escorial Philipp II. im Kreise seiner Architekten. Das Gewölbe ist geschmückt mit der Apotheose sämtlicher Herrscher, welche die Krone mit dem Heiligenschein zu vereinigen wußten, und denen Karl V. und Philipp II. durch die Heiligen Hieronymus und Laurentius, die beiden Patrone des Klosters, zugeführt werden. Der Kaiser trägt in seinen Händen die zwei Kronen seiner doppelten irdischen Würde; während der Sohn, der bekanntlich, nach Vereinigung von Spanien und Portugal und hierdurch der beiden immensen Kolonialreiche, den Vater, wenn auch nicht an Glanz und Ansehen, so doch an tatsächlicher Macht übertraf, die Erdkugel hält. Der Stifter des Gemäldes, der letzte der spanischen Habsburger,

1) Zum Unterschied von vier kleinen Kreuzgängen.

Karl II., wohnt dem erhabenen Schauspiel auf einer Galerie bei, begleitet von seiner Mutter, der durch Velasquez und Carreño bekannten Maria Anna von Österreich, und seiner zweiten Gemahlin, Maria Anna von Neuburg. Da wir zwischen dem reichen Figurenschmuck auch ein Medaillon mit dem Porträt Philipps IV., des Vaters Karls II., entdecken können, so finden wir hier, mit Ausnahme Philipps III., die ganze Dynastie der Hispano-Habsburger im Bilde vereinigt, deren Geschicke mit dem grauen Stein des Escorial verwachsen sind, und deren Gestalten in der Erinnerung dieses Hauses weiter zu leben scheinen.

Im Bereich des großen Kreuzganges liegen gleichfalls die Räumlichkeiten, in denen die Gemäldesammlung untergebracht ist: die Sakristei und die Kapitelsäle; hier umfängt uns wohltuenderweise eine etwas freiere und freundlichere Luft. Heitere Grotesken, nach Art der vatikanischen Loggien, bedecken die Gewölbe; das ermüdete Auge freut sich der Farben Tizians und Tintorettos; Ribera u. Velasquez bringen uns zum Bewußtsein, daß die spanische Kunst Originalität und Kraft genug besaß, um den Einfluß der Ära Philipps II. siegreich zu überwinden (Abb. 11).

Die Gemälde, welche jetzt hier auf engem Raum vereinigt sind, waren ursprünglich in den verschiedenen Gemächern und Sälen des Klosters verteilt; so bildete beispielsweise Tizians Abendmahl den Schmuck des Refektoriums. Auch Philipps Nachfolger haben sich um eine Bereicherung und Vervollständigung dieser künstlerischen Ausstattung noch manches Verdienst erworben. Selbstredend haben wir es, mit Ausnahme einiger Porträts, lediglich mit Bildern streng religiösen Inhalts zu tun. Einem nicht ganz oberflächlichen Beobachter wird eine mehr als zufällige Bevorzugung des Niederländers Hieronymus Bosch kaum entgehen, der hier wie in den Privaträumen des Königs mit zahlreichen Arbeiten vertreten ist.

Abb. 10. Escorial. Die Haupttreppe

Es würde nicht schlecht zum Bilde passen, welches man von der Persönlichkeit Philipps II. gewinnt, wenn er an den kleinen Obszönitäten, welche der humorvolle Vläme auch den heiligsten Dingen nahe zu bringen wagt, ein geheimes Behagen fand, nachdem er zuvor den frommen Sinn durch den Anblick eines Autodafé erbaut oder die auf kostbarem Brokat vor ihm ausgebreiteten Reliquien inbrünstig geküßt hatte. Soll doch auch die Krankheit, welche ihm die Ursache qualvollen Leidens und schließlich seines Todes wurde, auf einen recht irdischen Anlaß zurückzuführen gewesen sein.

Lediglich als Raum betrachtet, ist die im westlichen Teil des Klosters über dem Haupteingang angelegte Bibliothek noch bedeutend wirkungsvoller, als die eben beschriebenen Säle. Hier ist es wirklich gelungen, dieser überaus kostbaren und reichhaltigen Sammlung von Büchern und Handschriften eine würdige, stimmungsvolle, ja beinah behagliche Unterkunft zu schaffen (Abb. 12).

Die beiden Künstler, Carducci und Tibaldi, denen die Ausschmückung oblag, sind entschieden durch Reminiszenzen an die sixtinische Kapelle stark beeinflußt worden. Das in sieben Teile zerlegte Deckengewölbe des ziemlich langgestreckten Saales ist mit Allegorien der Wissenschaften und freien Künste geschmückt, denen sich am Fries dementsprechende biblische und historische Szenen anschließen; die Lünetten der Schmalseiten werden mit den Gruppen der Philosophie und Theologie ausgefüllt.

Unter den in die Wandbekleidung eingelassenen Porträts habsburgischer Monarchen fesselt vor allem das Bildnis Philipps II. von Pantoja, welches den König im Alter von 71 Jahren, also kurz vor seinem Tode, darstellt (Abb. 13).

Wenn wir uns von dem eigentlichen Kloster nach den nördlichen Teilen des Gebäudekomplexes begeben, so finden wir in den für den königlichen Hof be-

Abb. 11. Escorial. Die Kapitelsäle

stimmten Räumen nur wenig, was uns an den Erbauer des Escorial erinnert; das einzige, was unverändert erhalten blieb, ist der sogenannte Schlachtensaal (Sala de Batallas), eine etwa 60 m lange Galerie, deren Wand figurenreiche und kulturhistorisch nicht uninteressante Schlachtenbilder bedecken; zur Darstellung kommen der Sieg Juans II. von Kastilien über die Mauren bei Higueruela (1431), sowie kriegerische Episoden aus der Regierungszeit Philipps II., unter ihnen die Schlacht von St. Quentin und eine Parade der spanischen Truppen unter dem Oberbefehl des Herzogs von Alba im Jahre 1580 (Abb. 14).

Warum man aus Spaniens Vergangenheit gerade die Schlacht bei Higueruela glaubte verewigen zu müssen, habe ich nicht feststellen können; vermutlich gibt es hierfür keinen anderen schwerwiegenden Grund, als daß ein bereits im Alcazar von Segovia vorhandenes Gemälde von 130 Fuß Länge dem König, bei seiner Vorliebe für Kunstwerke in großen Dimensionen, würdig erschien, kopiert zu werden.

In dieser dem Ruhme Spaniens geweihten Halle vereinigen sich Malerei und Architektur wieder einmal zu einem Bilde tötlicher Langerweile.

Durch kasemattenartig gewölbte Gänge, auf keineswegs königlichen Treppen, denen ein Tau von Hanf in eisernen Ringen als Geländer zur Seite hängt, steigen wir zu der einstigen Wohnung Philipps II. hinab. In Höllenangst und Todesfurcht scheinen sich die drei fast ärmlich ausgestatteten Räume[1]), welche dem Beherrscher der alten und neuen Welt als Aufenthalt genügten, an die Altarwand der Kirche förmlich anzuklammern; das kleine Schlafgemach befindet sich umittelbar neben der Capilla Mayor[2]), und seine Fenster öffnen sich nach dem Altarplatz, so daß man das Allerheiligste und das Grabmal Karls V. sehen und, ohne das Zimmer zu verlassen, dem Gottesdienst beiwohnen konnte (Abb. 15).

Hier hat Philipp II. die letzten qualvollen Wochen seines Lebens verbracht.

Als totkranker Mann ließ er sich nach dem Escorial überführen und brauchte, von entsetzlichen Schmerzen gepeinigt, sechs Tage, um die 50 Kilometer Wegs von Madrid zurückzulegen. Noch einmal ließ er sich in der Sänfte durch sämtliche Räume des Riesenbaues, den er begonnen und vollendet hatte, tragen, dann zog er sich in dieses Kämmerlein zurück, um es nicht wieder zu verlassen. Länger als zwei Monate währte sein Leiden.

Er ließ Reliquien um sich aufhäufen; die Vorhänge seines Schmerzenslagers waren mit angehefteten Kruzifixen und Heiligenbildchen übersät, und was die Kirche an Gnadenmitteln zur Sicherung der Seelen Seligkeit besitzt, mußte angewendet werden, um dem

1) Die beigefügte Photographie entspricht nicht ganz der Wirklichkeit, da zwecks der Aufnahme die Möbel dicht zusammengerückt worden sind.

2) Auf der Epistelseite.

Abb. 12. Escorial. Die Bibliothek

sterbenden Monarchen den Schritt in das unbekannte Dunkel des Jenseits zu erleichtern. Während der Leib schon langsam verfaulte, gab der Kranke mit staunenswerter Klarheit und Ruhe seinem Sohn und Nachfolger die nötigen Anweisungen, ließ sich aufs genaueste über die bei der letzten Ölung zu beobachtenden Formalitäten unterrichten und setzte das Zeremoniell seines eigenen Leichenbegängnisses bis ins kleinste Detail fest.

So blieb dieser König auch in seiner Todesstunde bewunderungswürdig durch seine Willenskraft und Selbstbeherrschung; doch der Adel der Schönheit und frohen Heldentums, dessen sein Leben entbehrt hatte, fehlte auch dem Kerzenglanz dieses Sterbezimmers.

* * *

Als Philipp II. am 13. September 1598 die Augen schloß, war der einzige Raum des Escorial, der noch der Vollendung wartete, das Grabgewölbe unter dem Hochaltar, wo der Tote zur ewigen Ruhe gebracht werden sollte. Der alternde König hatte sich hierüber zu trösten versucht, indem er zu sagen pflegte: »Ich habe Gott ein Haus errichtet; nun ist es die Sache meiner Kinder, dies für meine Gebeine und die meiner Vorfahren zu tun!«

Man merkte aber bald, daß der Spiritus Rektor des Escorial nicht mehr lebte. Zwei Jahrzehnte hatten genügt, um das weitläufige Gebäude aufzuführen; mehr als ein halbes Jahrhundert verfloß nach dem Tode Philipps II., bis endlich unter seinem Enkel Philipp IV. die Arbeiten an dem königlichen Mausoleum im Jahre 1654 abgeschlossen wurden.

Abb. 13. Escorial. Porträt Philipps II. von Pantoja

Wohl mögen die außerordentlichen Schwierigkeiten, welche das Grundwasser bereitete, einen Teil der Schuld an dieser Verzögerung tragen; doch es zeigte sich eben auch hier, wie allenthalben, daß der unbeugsame und zähe Wille, der die Geschicke Spaniens geleitet hatte, nicht mehr existierte.

Schon die Ausstattung der kleinen Begräbniskapelle belehrt uns über die gewaltige Veränderung, welche dieses halbe Säkulum den Lebensgewohnheiten des spanischen Hofes gebracht hatte. Der König sucht nicht mehr, in stolzer Sicherheit des göttlichen Ursprunges seiner Würde, welche eine unüberwindliche Schranke zwischen ihm und allen Sterblichen aufrichtet, Ruhe und Erholung in der Stille und Einfachheit klösterlichen Lebens; äußerer Glanz mußte das ersetzen, was die Erben Karls V. überraschend schnell an Macht und Ansehen einbüßten.

Zwar blieb der Escorial noch eine beliebte Sommerresidenz, und auch gewisse Traditionen, wie die gelegentliche Teilnahme des Monarchen an den Mahlzeiten der Mönche, wurden beibehalten; aber trotz aller Bigotterie[1]) bildete sich mit der Zeit eine gewisse Rivalität zwischen den Günstlingen des Hofes und den Patres des königlichen Klosters.

Dem Jahrhundert Philipps II. war das Jahrhundert Velasquez' und Murillos gefolgt. Philipp II. hatte versucht, wie dem Erdkreis, so auch der Kunst seinen Herrscherwillen aufzuzwingen; die Namen seiner Nachfolger leben weiter, weil sie die Zeitgenossen der größten Künstler des Landes waren.

Trotz aller Prachtentfaltung, trotz der Verschwendung kostbarer Steinarten, des Reichstums des Ornaments und der Vergoldung gibt es wohl keine Fürstengruft, welche die unsagbare Tragik irdischer Vergänglichkeit schonungsloser zum Ausdruck bringt.

In dem kleinen oktogonalen Raum, von dessen flacher Wölbung ein eines Festsaals würdiger Kronleuchter herabhängt, sind zu beiden Seiten des Altars, in vier Reihen übereinander, 24 Särge[2]) aufgestellt, links die Könige, rechts die Königinnen, welche dem Reiche einen Thronerben

1) Der Ausdruck bigott ist auf die von Philipp IV. bevorzugte höfische Barttracht zurückzuführen; bigote (spanisch) = Schnurbart.

2) Außer diesen noch zwei Särge über der Eingangstür.

Abb. 14. Escorial. Fresko im Schlachtensaal (Detail)

schenkten; Sarg für Sarg, ohne jede persönliche Erinnerung, in Form und Wert einer dem anderen gleichend; nur ein kleines Schild kündet den Namen dessen, der hier die Ruhe gefunden; während die wenigen Särge, die noch keine Inschrift tragen, derer harren, die noch kommen sollen (Abb. 16).

Es ist die Ruhestätte von Königen, welche die Welt beherrschten, von denen aber die Weltgeschichte, mit Ausnahme der beiden, deren Bronzebilder oben zu Seiten des Hochaltars knien, oft kaum den Namen kennt; hier schlummert ein Geschlecht, das sich unnahbar hinter Palastmauern verbarg, die Persönlickkeit des Einzelnen entwertete und jeden mit eiserner Konsequenz, ungeachtet seiner Fähigkeiten und Eigenschaften, lediglich zum Träger einer Idee stempelte, die von Generation zu Generation weitererbte.

Seitwärts in weitläufigen, nüchternen Nebengewölben liegen die Königinnen, denen ein Sohn versagt blieb, sowie die könglichen Infanten.

* * *

In die Regierungszeit des letzten spanischen Habsburgers, des körperlich und geistig degenerierten Karls II., dieses unglücklichen Spätgeborenen, auf dem das unheimliche Erbteil der wahnsinnigen Ahnfrau[1]) schwer lastete, fällt die durch den mehrfach erwähnten Brand von 1671 nötig gewordene Restauration des Escorial. Im allgemeinen beschränkte man sich darauf, trotz gegenteiliger Vorschläge und Bestrebungen, alles, mit Ausnahme einiger rein praktischer Verbesserungen, möglichst getreu wiederherzustellen, so daß damals das Kloster kaum etwas von seinem ursprünglichen Charakter eingebüßt hat.

Die Entscheidung bei diesen umfangreichen Bauarbeiten hatte, richtiger gesagt, nicht der damals noch unmündige König zu treffen, sondern seine Mutter, welche für ihn die Regentschaft führte. Das hierbei sich entspinnende und Jahre überdauernde Intrigenspiel zwischen dem von den besten Absichten geleiteten Prior des Klosters und einer Kommission in Madrid unter Vorsitz des Generalinquisitors, welche eher alles tat, um das Unternehmen zu verzögern, als wie es zu fördern, gibt uns ein anschauliches Bild von den Zuständen, welche damals im Reich und am Hofe herrschten. Nicht minder bezeichnend für die geradezu beispiellose Mißwirtschaft ist die bereits zur Regel gewordene Ebbe in den königlichen und staatlichen Kassen, welche wiederholt eine Unterbrechung der Arbeit bedingte.

Der persönlichen Anregung Karls II. dankt die letzte Reminiszenz an das Haus Habsburg, welche der Escorial enthält, der Altar der »Santa Forma« in der Sakristei und die dahinter gelegene kleine Kapelle, ihre Entstehung. Die reiche Ornamentik erinnert bereits stark an die Geschmacksrichtung, welche das Ende des großen Jahrhunderts spanischer Kunst kennzeichnet und in Churriguera einen durch seine bizarre Phantasie nicht immer sympathischen Interpreten findet.

1) Juana von Aragon und Kastilien, Mutter Karls V., wurde nach dem Tode ihres Gatten, Philipps des Schönen von Österreich, wahnsinnig.

Abb. 15. Escorial. Wohnung Philipps II.

Abb. 16. Escorial. Die Königsgruft

Abb. 17. Escorial. Der Altar der Santa Forma

Abb. 18. Escorial. Aus den königlichen Gemächern

Die Geschichte dieses Altars führt uns mitten hinein in den unbeschreiblichen Wirrwarr jener Tage:

Der einst allmächtige Günstling der Königin-Regentin, Valenzuela, hatte sich nach seinem Sturz in den Escorial geflüchtet. Obwohl er hier unter dem persönlichen Schutz des Königs stand, wurde er doch auf Befehl dessen Halbbruders, Don Juan de Austria (nicht zu verwechseln mit dem Sieger von Lepanto), verhaftet; hierbei kam es zu einer für spanische Verhältnisse unerhörten Entweihung der Kirche.

Über die Nichtachtung seiner Autorität tröstete sich der königliche Schwächling ziemlich schnell; doch den Zorn der beleidigten Gottheit wagte er nicht unversöhnt zu lassen. Aus dem Reliquienschatz des Klosters wurde zu diesem Zwecke eine Hostie (Santa Forma) gewählt, welche einst in Holland, gleichfalls bei einer Tempelschändung, ihre wundertätige Kraft bewiesen hatte; unter den Tritten ketzerischer Landsknechte hatte sie zu bluten begonnen und war später Filipp II. durch Kaiser Rudolf II. zum Geschenk gemacht worden. Diesem überirdischen Kleinod wurde nun, ohne den schwindsüchtigen königlichen Säckel zu schonen, ein denkbar prächtiges Heiligtum errichtet.

Das Altarbild, von der Hand des Claudio Coello, des letzten der durch Velasquez berühmten Madrider Schule, bringt die aus diesem Anlaß stattfindende höfische Zeremonie, mit dem knieenden König im Mittelpunkt, zur Darstellung. Das außerordentlich exakt und korrekt gemalte Bild ist historisch hochinteressant durch die Fülle trefflicher Porträts und Kostümbilder (Abb. 17).

»Es könnte von Menzel gemalt sein«, charakterisierte es ein bekannter deutscher Künstler sehr treffend, mit dem ich das Vergnügen hatte, den Escorial gemeinsam zu besuchen.

* * *

Unter den Bourbonen verlor der Escorial rasch von seiner einstigen Bedeutung. Das französische Geschlecht bevorzugte als Sommeraufenthalt die Neuanlage Philipps V. (1701—46) in der Granja bei Segovia, welche heimatliche Erinnerungen an die Gärten von Versailles weckte. Sind doch auch Philipp V. und sein Sohn Ferdinand VI. die einzigen in der langen Reihe habsburgisch-bourbonischer Regenten von Karl V. bis Alfons XII., welche nicht in der Gruft des königlichen Klosters von San Lorenzo beigesetzt wurden. Erst unter Karl III. und Karl IV., welche als eifrige Jäger die wildreiche Gegend gern aufsuchten, kam die vernachlässigte Residenz wieder mehr in Aufnahme. Aus dieser Zeit stammt auch die Innenausstattung des königlichen Palastes, sowie das kokette kleine Landhaus, welches unweit des Hauptgebäudes inmitten eines ausgedehnten Gartens liegt und unter dem Namen »Casino del Principe« bekannt ist.

Die luxuriösen Räumlichkeiten in ihrer leichtfertigen Pracht, mit heiteren Wandteppichen von Goya und Bayeu nehmen sich merkwürdig genug aus in der frostigen Nüchternheit dieser klösterlichen Atmosphäre. Sie erinnern uns an einen Hof, dessen »chronique scandaleuse«, da ihm die liebenswürdige Grazie des französischen »ancien régime« fehlte, uns Bilder einer geradezu abstoßenden Verworfenheit überliefert (Abb. 18).

Hier fand auch die unwürdige Intrige ihren Austrag, welche die Königin Maria Luise gemeinsam mit ihrem Geliebten Godoy gegen den eigenen Sohn,

den Thronfolger und späteren König Ferdinand VII., anzettelte, und die mit der nächtlichen Verhaftung des Infanten endete. Ferdinand entging mit knapper Not dem Schafott, zu dem die liebevolle Mutter ihn ohne weiteres geführt sehen wollte; Napoleon aber wurde die gewünschte Handhabe geboten, um in die Geschicke Spaniens einzugreifen und auch diesen Zweig des Hauses Bourbon, den bisher im Schutze der Pyrenäen noch nicht, wie die Vettern in Frankreich und Italien, das wohlverdiente Verhängnis ereilt hatte, mit eisernem Besen fortzufegen.

Die Franzosen, welche als Kulturträger in die Provinzen der Halbinsel einfielen und so einen durch Heldenmut und Grausamkeit gleich denkwürdigen Unabhängigkeitskrieg entfesselten, plünderten auch den Escorial und führten an Kostbarkeiten 14 Wagenladungen mit sich fort.

Die im 19. Jahrhundert wachsende Mißstimmung gegen den Einfluß des Klerus, welche zur Verschärfung der Gegensätze während der Krisen dieses für Spanien so folgenschweren Säkulums beitrug, führte unter der Regierung Isabellas II., die wohl oder übel den Liberalen Konzessionen machen mußte, zur Ausweisung der Hieronimiten aus dem Kloster, dessen Hüter sie mehr als 300 Jahre lang gewesen waren.

Später haben sich dann Augustinermönche in der Stiftung Philipps II. eingenistet.

Die königliche Familie kommt nur selten nach dem Escorial; sie mag sich kaum sehr wohl fühlen zwischen den Schatten der Vergangenheit, welche das verödete Haus beleben; doch unweigerlich öffnet sich ihnen das hohe Hauptportal der Kirche, wenn mit dem Pomp längst vergangener Tage ein neuer Sarg den stummen Zeugen von Spaniens Größe und Spaniens Fall zugesellt wird, die unter dem Hochaltar schlummern.

* * *

Unberührt aber vom Wechsel der Jahrhunderte steigt noch aus grauem Felsen das graue Gemäuer empor, wie in den Tagen, als von hier aus der Erdkreis regiert wurde, Unheil verkündend und Gefahr drohend, wie die Blätter der Geschichte, welche hier geschrieben wurden: ein Denkmal Philipps II. und seiner Dynastie, — das Grabmal einer weltbeherrschenden Nation.

Regententafel der hispano-habsburgischen Dynastie:

Philipp I. (d. Schöne) von Österreich † 1506 (kam nicht zur Regierung	Juana (die Wahnsinnige), Erbtocher von Aragon und Kastilien.
1516—56 Karl I. (V.) †1558	Isabel von Portugal.
1556—98 Philipp II.	1. Maria von Portugal 2. Maria von England 3. Isabel von Valois 4. Anna von Österreich
1598—1621 Philipp III.	Margarete von Österreich
1621—65 Philipp IV.	1. Isabel von Bourbon 2. Maria Anna v. Österr.
1665—1700 Karl II.	1. Maria Luise v. Bourbon 2. Maria Anna v. Neuburg.

Wappen Karls V.

Wappen Philipps II.

(Die Abbildungen im Text sind nach Photographien von J. Laurent y Cia. in Madrid)

Abb. 1. Bartholomaeus Bruyn, Bildnis eines Mannes. (Bes. O. Huldschinsky).

DIE PORTRÄTAUSSTELLUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREINS

VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

II.

ETWAS zahlreicher als die frühen italienischen Bildnisse sind die früheren nordischen Porträts der Ausstellung, allerdings keine Werke des fünfzehnten, aber einige gute Arbeiten der ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts. Zunächst sei das vorzügliche Bildnis eines älteren bartlosen Mannes vom »Meister der Magdalenenlegende« genannt (Ed. Simon), treu und schlicht, aber nicht kleinlich in der Wiedergabe der Formen. Ferner ein Damenporträt als hl. Magdalena (C. von Hollitscher) von einem zwischen 1520—40 tätigen niederländischen Nachahmer des »Meisters der weiblichen Halbfiguren«, der neuerdings »Meister mit dem Papagei« benannt worden ist[1]). Weiter ein flottes, kleines Bildnis eines jungen Mannes von einem Holländer, der Lukas von Leyden nahe zu stehen scheint (James Simon) und einige deutsche Bilder, wie ein Damenporträt von Bernhard Strigel, 1528 datiert (O. Huldschinsky) und nicht weniger als fünf Arbeiten von Bartholomäus Bruyn, die Bildnisse des Kölner Ratsherrn Johann von Aich und seiner Gattin Margarete (O. Huldschinsky), zwei Damenporträts (James Simon) und das außerordentliche, fast lebensgroße Herrenbildnis, das wir hier abbilden (O. Huldschinsky) (Abb. 1). Mit dem Porträt eines Herrn mittleren Alters in der Haltung fast völlig mit dem prächtigen »Alessandro Farnese« in Parma übereinstimmend (K. von der Heydt) und einem ausgezeichneten männlichen Brustbildnis von Adrien Thomasz Key vom Jahre 1583 (L. Koppel) nähern wir uns bereits der großen Zeit der vlämischen und niederländischen Schulen.

Zunächst Rubens, der mit drei seiner früheren und mittleren Zeit angehörenden Arbeiten vertreten ist. Ein Brustbild seines Bruders Philipp (C. von Hollitscher) hat offenbar als Vorlage gedient für die bekannten »Vier Philosophen« des Palazzo Pitti. Der Kopf sehr sorgsam in Zeichnung und Modellierung, die Pinselführung von jener erstaunlichen, flüssigen Rundung; die weiße Grundierung schimmert stellenweise durch. Dann das etwas spätere Kniestück des Ritters Cornelius van Lantschot. Der schwarzgekleidete Herr hat sich von einem Sessel erhoben, auf dessen Lehne seine Rechte ruht; die herabhängende Linke hält einen gelben Lederhandschuh. Ein roter Vorhang, der links Ausblick auf Landschaft frei läßt, dient als prächtige Folie. Ferner das Brustbildnis eines älteren Herrn (Kaiser Friedrich-Museums-Verein), fast in Profil aufgenommen (Abb. 2), vielleicht die Skizze für eine größere Komposition, etwa für ein

1) M. J. Friedländer im Sitzungsber. der kunstgeschichtl. Gesellschaft zu Berlin. 1909. April.

Altarbild, das den dargestellten kniend als Stifter zeigte.

Van Dyck ist im Gegensatz zu Rubens, der zufällig nur als Porträtist von Herren erscheint, ausschließlich mit Damenbildnissen vertreten, von denen drei während des Genueser Aufenthaltes entstanden zu sein scheinen. Zunächst der flott gemalte Kopf einer jungen kokett sich umblickenden Marchesa Spinola (L. Koppel), wenn der Augenschein nicht täuscht, die Schwester jener jungen Dame, deren stattliches Bildnis in ganzer Figur mit der Sammlung Thiem ins Kaiser-Friedrich-Museum kam. Dann das etwas ernst gehaltene Kniestück einer Dame, angeblich ebenfalls eine Spinola (James Simon) und schließlich eine große Leinwand repräsentativen Charakters, eine ältere Dame im Lehnstuhl, neben sich die Tochter oder Enkelin, ein Kind noch, aber bereits in der pompösen Festkleidung einer Erwachsenen (K. von der Heydt). Von intimeren Reizen das Bildnis einer jüngeren Frau in Schwarz und Lachsrot (M. Kappel), das wohl einige Jahre nach der Rückkehr aus Italien in der Heimat entstanden ist (Abb. 3). Jedenfalls ist die Dargestellte eine Vlämin, wie Typus, noch mehr die Kleidung zeigt.

Vom jüngeren David Teniers sind drei Bildchen zu sehen, das eine Kopie stark verkleinerten Maßstabes nach Vincenzo Catenas venezianischem Senator im Wiener Hofmuseum. Ein ähnlich miniaturhaftes Bildnis einer Dame stammt von dem aus Soest gebürtigen van Dyckschüler Pieter Lely, dem auch das lebensgroße Kniestück einer Dame in mattvioletter Seide vor dunkelrotem Vorhang gehört (O. Huldschinsky).

Abb. 3. Van Dyck, Bildnis einer Dame. (Bes. M. Kappel).

Abb. 2. Rubens Bildnis eines älteren Herrn. (Bes. Kaiser-Friedrich-Museums-Verein).

Nun zu den Holländern, die hier an Zahl den Vlamen weit überlegen sind, die überhaupt den eigentlichen Kern der Ausstellung bilden. Kaum ein holländischer Porträtist von Bedeutung fehlt, die Vorläufer von Hals und Rembrandt treten auf, dann die beiden Großen selbst und ihre Zeitgenossen aus Utrecht, Delft, aus dem Haag, aus Haarlem, Amsterdam, Leiden und Deventer.

Auffallend viel holländische Bildnisse von Ehegatten, Gegenstücke — etwas in Italien merkwürdig Seltenes — zeigt die Ausstellung. So zunächst zwei Brustbilder von knapper, treffender Charakteristik von Michiel Janz Mierevelt, ein älteres Paar darstellend. Von dem gleichen Künstler ein jüngeres Paar, Kniestücke von einer etwas nüchternen Sachlichkeit, laut Inschrift aus den Jahren 1630 und 1631 (C. von Hollitscher).

Der Utrechter Paulus Moreelse ist recht gut mit drei Arbeiten vertreten. Zunächst sei die anmutige Halbfigur eines jungen Mädchens mit großem Spitzenkragen über schwarzem Kleide genannt (L. Koppel). Die farbig ernste Tracht wird heiter belebt durch einen Kopfputz von Scharlach und Goldgelb und durch gleichfarbigen Halsschmuck. Das Bild, das den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1624 trägt, steht stilistisch Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts noch sehr nahe. Es ist noch nicht der Versuch gemacht, irgendwelche Details zu unterdrücken, allgemeiner, vager zu behandeln; jede Zacke, ja jeder Faden des

Spitzenkragens, jede Perle des Halsbandes ist mit der gleichen unermüdlichen Sorgfalt, die den einzelnen Formen des Kopfes gewidmet ist, wiedergegeben. Dennoch wirkt das Ganze durchaus nicht pedantisch, kleinlich, sondern einheitlich, geschlossen, frisch und lebendig. Diese Vorzüge besitzt auch ein zweites Werk Moreelses, das Kniestück einer jungen Dame (James Simon). Wiederum ist viel Liebe auf die getreue Wiedergabe des Kostüms verwandt, auf die schwarze Seide von stumpfem Glanz, auf die ungemein feine Goldstickerei des Brustlatzes und die weiße, große, mühlsteinartige Halskrause. Nicht auf der gleichen Höhe steht das etwas flaue Porträt einer Frau mittleren Alters (H. Rosenberg).

Nun zu dem Maler, der nach einem Ausspruch Bodes »die holländische Bildnismalerei vom schlichten Abbild der Persönlichkeit in die Sphäre der großen Kunst erhob«, zu Frans Hals. Nicht weniger als sechs Bildnisse von der Hand des großen Haarlemer Meisters zeigt unsere Ausstellung. Das bedeutendste ist das prachtvolle, lebensgroße Porträt einer alten Dame, die in einem Sessel Platz genommen hat (James Simon). Links oben auf dem graugetönten Grunde liest man die Inschrift: ÆTAT· SVÆ 60/ ANº 1633. Also ein Werk aus der besten, reifesten Zeit des Meisters, ungemein frisch und keck im Farbenauftrag, dabei von vorzüglicher, solider Modellierung; nirgends vage, verschwommene Formenangabe, sondern alles plastisch, alles greifbar. Dabei ist dann Hals hier schon längst über die koordinierende Wiedergabe aller Teile der älteren Meister, wie Mierevelts, wie Moreelses, wie des um mehr als zwanzig Jahre jüngeren, aber neben Hals geradezu altertümlich wirkenden Palamedesz weit hinaus. Hals konzentriert das Interesse energisch auf den Kopf; fast karikierend verleiht er einzelnen Gesichtsformen eine beinahe übertriebene Ausdruckskraft, besonders den Partien von Mund und Augen, denen überdies ein ganz momentanes Leben gegeben ist. Die Alte wendet sich aus dem Bilde heraus, fixiert den Beschauer und scheint den Mund zu öffnen, um ihn anzureden, sie ist, wie das Hals zu tun liebt, in lebendige Beziehung zu der Außenwelt gesetzt. — Ein Brustbild einer jungen Frau (K. von der Heydt) steht diesem Meisterwerk stilistisch nahe, ohne es in Frische der Auffassung und Intensität des Ausdruckes zu erreichen. Dasselbe gilt von der Halbfigur eines jungen Mädchens mit einem Fächer in der Hand (C. von Hollitscher), das jedoch koloristisch recht anspricht. Zu ungemein feiner Wirkung sind die lichten Töne der Haut, des blonden Haares mit denen des Kostüms vereinigt, in dem, wie üblich, Schwarz vorherrscht, das aber durch Weiß, Silbergrau und blasses Rosa belebt wird.

Neben dem ernsten, lebensgroßen Brustbild eines Mannes, das breit und resolut hingestrichen ist (P. von Schwabach) sind ferner noch zwei kleine, aber nichtsdestoweniger imponierende Herrenbildnisse von Hals zu nennen. Das eine stellt den Maler Franz Post dar, der schräg auf einfachem hölzernen Stuhle sitzend, den Arm über die Rückenlehne gelegt, uns mit sinnendem, eigentümlich schwermütigem Blicke anschaut (O. Huldschinsky). Das andere zeigt — mit dem hageren Melancholiker vorzüglich kontrastierend — einen behäbigen jüngeren Mann in hell braungrauem Rock mit breitem weißen Kragen, den schwarzen Hut auf dem Kopf (M. Kappel). Einem Nachfolger von Frans Hals gehört das feine Brustbild einer jungen, blonden Frau (J. Simon).

Nicht durch eine größere Reihe von Werken wie der Meister, aber durch ein Kapitalstück, ist der Halsschüler Jan Cornelisz Verspronck vertreten durch das Kniestück einer reizenden jungen Dame (Abb. 4), laut Inschrift vom Jahre 1642 (O. Huldschinsky). Schon in der Stellung spricht sich der Wunsch aus, vom Herkömmlichen etwas loszukommen, neue Reize zu suchen. Verspronck porträtierte die junge Dame nicht in der üblichen, nur schwachgemilderten Faceansicht, sondern gab ihr Profilstellung mit herumgewandtem, aus dem Bilde herausblickendem Kopfe. Das Bild bekam dadurch etwas höchst angenehm Momentanes. Man meint, die junge Person schreite vorüber, werfe dabei einen Blick zur Seite. Auch die behäbige Schwerfälligkeit des Kostüms wurde durch solche Stellung etwas gemindert, die kompakte Geschlossenheit der Massen etwas gelöst und schließlich ein eigenartig lebendiger Kontur gewonnen. Es gibt wohl wenig holländische Bildnisse jener Zeit, die sich so stark im Umriß aussprechen. Sehr amüsant das weite Herausspringen der Linie des wahrhaft gi-

Abb. 4. Jean Cornelisz Verspronck · Bildnis einer jungen Frau (Bes. O. Huldschinsky).

Abb. 5. Rembrandt, Studienkopf. (Bes. M. Kappel).

gantischen Mühlsteinkragens, darunter die einfachen, aber kraftvollen Linien von Ärmel und Rock; zarter, aber auch reicher das Linienspiel der anderen Seite und dabei noch ein wundervoller Wechsel von Weiß und Schwarz. Ebenso treffend wie diskret ist die Charakteristik alles Stofflichen.

Rembrandt ist mit neun Werken vertreten, die sich über die ganze Zeit seiner Tätigkeit verteilen. Eine frühe nicht sehr angenehme Arbeit ist das Brustbildnis seiner Schwester von etwas übertrieben strahlendem Inkarnat (C. von Hollitscher). Dagegen ist das kleine Bildnis einer Frau in ganzer Figur (James Simon) von großer Schönheit; der Ton warm, das Licht gedämpft, die Disposition der Gegenstände im Raum von klarer Anschaulichkeit. Ferner ist von früheren Werken zu nennen das ovale Brustbildnis einer Dame mit reichem Schmuck, das die Signatur und die Jahreszahl 1635 trägt (K. von der Heydt).

Der mittleren Zeit des Meisters gehört das lebensgroße Brustbildnis einer jungen Frau an (O. Huldschinsky) von vorzüglicher Erhaltung, sorgfältiger Durcharbeitung des Kopfes und auffallender Farbigkeit der Karnation. Wohl etwa gleichzeitig möchte das herrliche, warm goldig-braune Porträt der Hendrikje Stoffels entstanden sein (R. von Mendelssohn), etwas später der flotte, kleine Studienkopf eines jungen Mädchens (P. von Schwabach).

Schließlich zeigt die Ausstellung drei Bilder aus der letzten Zeit Rembrandts; ein großartig ernstes Selbstbildnis, Stirn und Augen beschattet (R. von Mendelssohn); dann den mit wenigen breiten Pinselstrichen hingesetzten Studienkopf ein Greises im Profil (Abb. 5) (M. Kappel). Rembrandt hat diesen Alten um das Jahr 1660 mehrfach als Modell benutzt[1]), beispielsweise für den Matthäus des Louvre vom Jahre 1661. So kann man den kleinen Studienkopf als annähernd datiert betrachten. Ungefähr um dieselbe Zeit hat Rembrandt das lebensgroße Bildnis eines jüngeren, aber von furchtbarer Krankheit schrecklich entstellten und vorzeitig gealterten Mannes geschaffen (L. Koppel), das nach dem Kostüm des Dargestellten und nach der Malerei in unmittelbare Nähe der Staalmeesters gehört. Die durch Retuschen undeutlich gewordene Jahreszahl wird 1659 und 1663 gelesen. Das Bild ist von Bode in dem eben zitierten Aufsatz, auf den wir verweisen, eingehend besprochen worden.

Die Schar der Rembrandtschüler, die in der Ausstellung vertreten sind, mag Gerard Dou mit dem miniaturartig feinen angeblichen Bildnis des Vaters Rembrandts, der dargestellt ist im Begriff, eine Feder zuzuschneiden, eröffnen (James Simon). Von Govert Flink ist das Porträt eines jungen elegant gekleideten Herrn mit dichtem Lockenhaar und kleinem Schnurrbärtchen zu sehen, stilistisch den Werken des Meisters aus den dreißiger Jahren aufs nächste verwandt (James Simon). Außerordentlich vorteilhaft ist Nicolaes Maes durch das große Kniestück einer alten, in scharlachrot gepolstertem Sessel sitzenden Dame vertreten (bez. N. MAES/1669. — Besitzer: M. Kappel). Ein Bild von kühlem und, abgesehen von dem ein wenig aufdringlichen Scharlach, diskretem Kolorit; der intensiv beleuchtete Kopf höchst individuell im Ausdruck.

Von Werken Amsterdamer Zeitgenossen Rembrandts sind zwei Arbeiten des Bartholomaeus van der Helst, ein imponierendes Bildnis eines Herrn (P. von Herrmann) und ein Knabenporträt (P. v. Schwabach) zu erwähnen, ferner das bereits etwas affektierte Brustbild eines jungen Mannes von Pieter Nason (C. von Hollitscher), schließlich ein allerliebstes kleines Frauenporträt in ganzer Figur von Pieter van den Bosch (James Simon) (Abb. 6), in dem kühlen Licht, das den Innenraum erfüllt, und der delikaten Färbung an den Delfter Vermeer erinnernd. Das helle, vom Licht getroffene Grau der Wand, an der ein Stich hängt, dient als Grundton, auf dem ein dunkles Braun des Rockes, ein hellbrauner Stuhl mit lichtblauem Kissen, eine gelbe Schachtel daneben und ein weiß und gelbbraun geflecktes Hündchen pikant nebeneinander stehen.

Das lebensgroße Bildnis einer alten Dame vor leuchtend blauem Vorhang trägt das Monogram I. M. (zusammengezogen), das der Besitzer (Dr. W. Weisbach) Jan Vermeer gedeutet wissen möchte. Doch ist einmal die Signatur rein materiell nicht unverdächtig, ferner reicht die gewiß nicht völlig abzuleugnende Verwandtschaft in Licht und Kolorit doch kaum aus, das interessante Bildnis dem großen Delfter Meister zuschreiben zu können. Dagegen ist ein anderer Delfter Künstler mit drei Arbeiten vertreten, Anthonij Palamedesz. Den Namen des Künstlers und die

1) Vgl. W. Bode im Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen. XXIX. S. 180.

Jahreszahl 1660 tragen die Bildnisse eines Ehepaares (C. von Hollitscher), der Herr mit Hut und Stock in der Hand, die reich mit Perlen geschmückte Dame hält ein weiß-grünes Sträußchen in der Rechten; beide Bildnisse kühl und hell im Ton. Palamedesz ist ferner der Urheber eines vorzüglichen Brustbildes eines jüngeren Mannes (James Simon).

Von sehr vorteilhafter Seite zeigt sich Gerard Terborch, von dem die Ausstellung sechs Werke aufweist, von denen drei zu dem besten gehören, das der Künstler geschaffen hat. Es sind kleine Porträts in ganzer Figur, um derentwillen der Künstler ja wohlverdienten Ruhm genießt, die sich ausnehmen »wie ins Kleine und Feine übertragene Valasquez des ersten Stils«. Von ganz besonderer Schönheit ist das Porträt eines alten Herrn, wohl einer Magistratsperson, dessen ergrautes Haar lang herab bis auf den breiten, weißen Kragen fällt (Freiherr Heyl zu Hernsheim). Die Haltung ist voll Würde, doch frei von jeglicher theatralischer Grandezza; das eine Bein ist leicht vorgesetzt, der Körper etwas seitlich gewandt, der Kopf blickt ruhig geradeaus, die Hände halten den über die Schultern gelegten Mantel vorn zusammen. Daneben ein rotbedeckter Tisch, ein rotgepolsterter Stuhl, sonst nichts als ein bräunlicher Fußboden und eine graugrüne Wand. Farbig dominiert ein weiches, warmes, gedämpftes, aber ausdrucksvolles Rot als Mantelfutter, als Tischdecke, als Stuhlpolsterung, daneben stehen das warme Braun des Mantels und die kühleren Töne des Fußbodens und des Hintergrundes. Noch stärker an Velasquez — man hat direkt auf den »Schauspieler« gewiesen — erinnert die Figur eines in schwarzen Mantel gehüllten, mit breitkrämpigem Hute bedeckten Herrn (Ed. Arnhold). Hier fehlt alles Akzessorische; ganz isoliert ist der Dargestellte auf den hellen Fußboden vor die graue Wand gestellt. Wie bei Velasquez fällt bei diesen Bildnissen Terborchs der hohe Augenpunkt auf; der Maler stand beim Arbeiten, so daß der Fußboden stark ansteigend erscheint. Diese Eigentümlichkeit teilen mit den beiden Herrenporträts das graziöse Bildnis einer jungen schwarzgekleideten Dame, die einen geschlossenen Fächer in der Hand hält (James Simon), ein Bild von ganz besonders subtiler, delikater Behandlung.

Sowie Terborch bei Bildnissen sich auf eine ausführlichere Wiedergabe des Milieus einläßt, imponiert er weniger. Es scheint, daß diese Porträtfiguren sehr kleinen Maßstabes die Konkurrenz zahlreicher Akzessorien nicht recht vertragen, daß sie durch diese an »Größe« verlieren, zu Staffagefiguren heruntergedrückt werden. Das Bildnis eines jüngeren Herrn (C. von Hollitscher) wirkt weniger bedeutend, als die drei vorher genannten. Schon durch den weniger geschlossenen Umriß mag die Figur an eindrucksvoller Kraft verloren haben; die vielen kleinen Objekte der Umgebung, die Schreibutensilien auf dem Tisch, ein Bild an der Wand, eine Portiere schwächen noch mehr ihre Bedeutung. Auch die Halbfigur einer in Weiß und Hellrot gekleideten Dame mit einem Hündchen (James Simon) kann sich nicht mit den drei zuerst erwähnten Bildnissen messen, dagegen zeichnet sich das kleine Selbstbildnis des Künstlers (F. Harck) durch besondere Feinheit aus.

Abb. 6. Pieter van den Bosch, Bildnis einer Frau. (Bes. James Simon)

Schließlich sind die letzten Vertreter holländischer Bildniskunst zu nennen, die sich in einer glatten und ziemlich hohlen Eleganz gefallen, Caspar Netscher, der mit drei Damenporträts (zwei im Besitz von W. von Dirksen, das dritte M. Steinthal gehörend) vertreten ist und Willem von Mieris, dem vier Stücke der Ausstellung gehören (je zwei M. Steinthal und James Simon).

Um den Anblick der Ausstellungsräume, die mit den vielen Porträts und noch dazu den zahlreichen fast nur auf Schwarz und Weiß gestimmten Niederländern leicht ein etwas monotones Bild gegeben hätte, zu beleben, wurde eine Anzahl von Stilleben, abgesehen von einem Chardin (James Simon) niederländische und vlämische Werke, zur Dekoration hinzugezogen, fünf Stücke von Frans Snyders, warm und kräftig im Ton, vier kühlere Arbeiten von Abraham van Beijeren, in denen Graugrün und ein delikates Rosa vorherrscht, ein funkelnder Willem Kalf (James Simon) und endlich sieben Jan Fyts, darunter einige von raffiniert feiner Farbenzusammenstellung.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

Otto Goetze

TRÄUMEREI

ORIGINALRADIERUNG VON OTTO GOETZE